AFKAR
أفكار
مجلة ثقافية شهرية
تصدر عن وزارة الثقافة
المملكة الاردنية الهاشمية

الافتتاحية

حيثما نظرت إلى أي مؤسسة فإنك ستجد نمطين من الإداريين ، يوازيهما نمطان من الموظفين ؛ نمط من العاملين غير المهتمين ، وغير المبالين الذين يختلسون النظر إلى ساعات معاصمهم منتظرين الفراغ من العمل ، وآخرين متحمسين للإسهام بإيجابية ويتميزون بالإنتاجية العالية والالتزام بقيم المؤسسة. وكلا الواقعين يضع القادة الإداريين في المؤسسات والشركات أمام تحديات السلوكات الإدارية التوجيهية والتحفيزية ، وبناء فرق العمل لإطلاق القدرات الكامنة في العاملين ، وبذل أقصى ما في وسعهم ، وضمان ولائهم للمؤسسة التي يعملون فيها.

وحتى تتحقق الغاية التي أشرنا لها ، فمن الضروري أن يُسقط الإداريُّ الحواجز المعنوية بين مختلف الإدارات والموظفين ، فيكون ديمقراطياً ومتواضعاً ، بعيدًا عن التعالي على العاملين بدعوى امتيازه عليهم بتخصص معين ، أو دقة التنفيذ . وليحذر في الوقت نفسه من تقسيم الموظفين إلى فئات على أسس عِرْقيّة أوطائفية ، فشعور العاملين بالطبقية يجرح الولاء للمؤسسة ، وبالتالي تنعدم الحوافز الإنتاجية لدى العاملين .

ولا بدَّ – أيضاً – من تفعيل آراء العاملين بالإصغاء الجيد وحسن الاستماع لآرائهم ومطالبهم. ولا بأس بإدارة الحوار بالتساؤل التالي : ماذا تقترح لو كنت مكاني ؟ ليشعر العاملون بأنهم شركاء في القرار، مما يعزز ثقتهم بقناعاتهم وآرائهم ، وتفهُّم الإدارات لوجهات نظرهم ، فتتولّد لديهم الدافعية نحو مزيد من الإنجاز الذي سينعكس إيجاباً على تقدُّم المؤسسة وازدهارها. إذ ينبغي عدم قتل الأفكار المبدعة تحت شعار : هذا ليس مؤكّداً ، أو : هذه الفكرة غريبة ، أو : سبق أن حاولنا هذه المحاولة ولم تنجح ، أو الاعتذار بأنه لاتوجد مخصصات مالية كافية ، أو غير ذلك من الأعذار التي تجعل العاملين يشعرون بالضغوطات والقيود .

ولا يخفى ما لبرامج الحوافز من أثر بنّاء في تحرير الطاقات الكامنة للعاملين . ولنا ان نتخيَّل ، على أي نحو سيكون أداء العاملين لو شدَّت الإدارات أحزمتها ورشّدت الحوافز في حقبة صعبة من مراحل مسيرتها ، ثم نسيت أو تراجعت عن وعودها في حقبة انفراجها . ولهذا فمن الضروري أن يعرف العاملون الأوضاع الاقتصادية للمؤسسة ، والإدارة الناجحة هي التي تسعى إلى ذلك ، لتتفتق أفكار العاملين عن ابتكار أساليب جديدة لتعظيم الاستثمار .

ومن المجدي جداً أن نتيح للعاملين فرص المحاولة والتجريب، وأن نكفل حرية الخطأ للجميع ، فلا نبادر للعقاب على الخطأ فور وقوعه ، وإنما على تكرار الأخطاء ، وهنا ينبغي مناقشتها بخصوصية تراعي مشاعر العاملين ، فانتقاص محاولات التجريب يعيق الإبداع والنموّ الذاتي .

هيئة التحرير

أزمة الاستشراق المعاصر

❖ د. محمود محمد الجبارات

سنعرض في هذه الدراسة لأزمة الاستشراق المعاصر بوصفها ظاهرة مؤثرة في العلاقات ومستوى فهم ووعي الآخر، ولازمت الاستشراق المعاصر، وبدأت ضمن الأطر الداخلية للاستشراق وللمؤسسات الاستشراقية، ثم تماهت مع العوامل الداخلية والخارجية المحلية والدولية وتفاعلت معها لتعزز رؤى معاصرة ومتطورة لظاهرة الاستشراق بوصفها ظاهرة تاريخية مؤثرة ومتأثرة بالظروف الدولية المعاصرة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، ولتعزز استشراق جديد، متحور ومغاير، ولكنه مستند في نفس الوقت على الطروحات الاستشراقية السابقة، ومحاولاً تبرير وتعزيز مواقع هذه الدراسات الاستشراقية في طريقه للبحث عن أهداف جديدة ومستجدة تلائم الأطر المنهجية والتوجهات السياسية والثقافية العربية في الشرق، ومحاولاً إعادة بناء ظاهرة الاستشراق على أسس جديدة.

إن ظاهرة الاستشراق بما قدمته من دراسات جادة أو غائية لم تنتهِ، وذلك لسبب بسيط، هو أن هذه المؤسسات الاستشراقية والمستشرقين ودراساتهم وأبحاثهم أصبحت من السعة والقوة والنفوذ بحيث أنها تستطيع الحفاظ على نفسها، وبناء أهداف ورؤى جديدة تسعى لتحقيقها، وهذه الدراسة حاولت التأشير على عناصر أزمة الاستشراق مستعرضاً مراحل الاستشراق وملامح أزمته وتطورها تاريخياً، وسماتها ثم تداعيات هذه الأزمة وآثارها.

مراحل الاستشراق:

يشير مؤرخوا الاستشراق إلى ثلاث مراحل عامة ومتداخلة للاستشراق ترتبط كل منها بسمات ومزايا لها علاقة بالفترة الزمنية، والتطورات داخل بلاد المستشرقين، والتطورات الخارجية، ومستوى الوعي للآخر وأهدافه والحاجة إلى معرفته و/أو التعاون أو التنافس معه.

ورغم أن بعض المؤرخين يشيرون إلى ارتباط الاستشراق كظاهرة تاريخية ثقافية بدا بهيرودوت (٤٨٤-٤٢٠ ق.م) إلا أن الكثيرين منهم يؤشرون على أن بداية مرحلة الاستشراق المرتبط بالثقافة العربية الإسلامية والغرب يعود الى القرن الثامن الميلادي(١) حيث أحتك الإسلام بالغرب سياسياً وعسكريا؛ وأسس مراكز لحضارته في جنوب أوروبا وجنوبها الغربي، ووقف منها موقف المعلم الذي

يلقنها حضارة خصبة الجوانب كثيرة الروافد؛ امتزج فيها تراثه العربي بتراث الفرس والهند واليونان وغيرهم من الامم التي دانت لسلطانه، وكان موقف أوروبا من ذلك الدور أشبه بموقفنا نحن من الحضارة الغربية في أوائل نهضتنا الحديثة.

فيما بدأت المرحلة الثانية من الاستشراق في أوائل النهضة الاوروبية واستمرت حتى أوائل القرن العشرين، حيث احتلت دراسة الفلاسفة المسلمين والتراث العربي والإسلامي واللغات الشرقية والقرآن الكريم مكانها في الجامعات الاوروبية بخاصة والغربية بشكل عام وظهر خلالها تأثر وتأثير المستشرقين في الفكر الإسلامي، وظهرت كتب لمستشرقين أوروبيين عن الإسلام، وأسست الجمعيات الآسيوية في انجلترا وفرنسا في النصف الاول من القرن التاسع عشر، وأخذ العلماء الأوروبيون ينقبون عن المخطوطات الشرقية ويحققونها وينشرونها، واهتم المستشرقون بالرحلة الى الشرق لأسباب مختلفة.

وقد تصاعدت معطيات الثورة الصناعية، وتزايدت الحاجة لمزيد من المواد الخام والاسواق، ونتيجة لتطبيقات العقلية النفعية - المادية في استخدامات الالة، وتقنيات الانتاج الواسع، وتقنين قوة العمل. فقد وجدت القوة الحاكمة في الغرب نفسها في مركز فعّال، ونتيجة لضغوط داخلية، ومطامع خارجية، ازدادت أهمية الاستشراق في ظل «تقابل فيض القوى في أوروبا، وبريطانيا وفرنسا على نحو خاص، مع فراغ قوة muucaV rewoP في آسيا وإفريقيا»(٢).

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدأت سلسلة المؤتمرات الدولية للمستشرقين يعرضون فيها ما وصلوا إليه في أبحاثهم في المجالات الإسلامية والعربية والشرقية.

وقد ساهمت سيادة روح التنوير الفلسفي العالمية في صياغة تفاهم ثقافي بصورة حُرَّة وتبادلية بين الشرق والغرب بحيث أصبحت ظاهرة الاستشراق ضمن مؤتمرات دولية للمستشرقين خلال الفترة الواقعة بين ١٨٧٣ و١٩٦٤ ونظم ستة وعشرين مؤتمراً خلال هذه الفترة، حيث كان مئات العلماء والباحثين من المستشرقين والعرب والمسلمين والشرقيين يتدارسون ويتناولون بحثا وتنظيراً، ومقترحات ومحاضرات؛ مواضيع ثقافية وحضارية وفلكلورية، ثم نشرت في مجلدات للاهتداء بها كنظم ومناهج ووسائل، ثم أصبحت مع دراسات مؤتمراتهم الموضوعية والإقليمية أصولاً وأمهات وأسانيد للباحثين.

المرحلة الاخيرة من مراحل الإستشراق هي ما شهدناه خلال الثلث الأخير من القرن العشرين والتي لم تعد الدراسات اللغوية والشرقية والكلاسيكية والاثارية هي الشغل الشاغل للمستشرقين المحدثين أو الجمعيات والمعاهد وأقسام الدراسات الشرقية في الجامعات الأميركية والاوروبية؛ بل انتقلت العناية الى دراسة الأمم الإسلامية في نهضاتها الحديثة، والى ما ينشأ فيها من حركات تجديدية وإصلاحية، وإلى مقدار تأثير التعاليم الإسلامية الأصلية في تفكير الشعوب الإسلامية المعاصرة، وما بين تلك الشعوب من مظاهر الاتفاق أو الاختلاف، أو ألوان النزاعات وألوان التفكير ومدى كل واحدة من التوفيق بين تعاليم الدين، ومقتضيات الحياة العصرية والمعقدة، وخاصة في مجالات التشريع ونظم الاجتماع والاقتصاد وأساليب الحكم، كما أن دراسات المستشرقين اهتمت خلال هذه الفترة، إن كانت هناك معضلات تواجهها الشعوب العربية والإسلامية في التوفيق بين المعتقدات الدينية ونتائج الفكر العلمي الحديث.

فالاستشراق لن يموت أبداً ما دام هناك غرباً طامعاً وطامحاً، وما دام ان هناك شرقاً غنياً بثرواته ومهماً في موقعه الاستراتيجي الذي يشكل ضماناً لأمن الغرب وتقدمه(٣) وبالمقابل فإن هذا التحول في ظل ظروف دولية معقدة يصعب التكهن بمستقبل الاستشراق ولكن قراءة ملامح ومكونات معينة قد تكون مفيدة.

الاستشراق يبلغ مرحلة الأزمة:

يمكن تعريف الأزمة في اللغة العربية بالعودة الى المعاجم، ومن خلالها يتبيّن أن الأزمة لغة هي الشدّة، والإبل إذ تعاف الماء وترفع رأسها فهي ضامرة لا تَجْتَرْ وهي بذلك «العيوف القذور، كأنها تشرب من الإزاء، وهو مصب الدلو»(٤). فهل كان الاستشراق في أزمة، وهل أنف

من الشُربِ، أم أنه توقّف عن الاجترار وضمر، وأصبح يشرب من مصب الدلو؟.

ومن ناحية أخرى فإن موسوعة العلوم الاجتماعية باللغة الإنجليزية (٥) الصادرة عام ١٩٣٠ عرَّفت الأزمة/الأزمات sesirC بأنها يمكن أن تحدّد بتطور خطير ومفاجئ في التوازن الاقتصادي للمجتمعات الدينامية سواءاً كان هذا التوازن في العرض والطلب على المنتجات أو الخدمات، وأضافت الموسوعة أن الأبحـاث العلمية أثبتت خلال نهاية القرن التاسع عشر وبدايـة القرن العشرين حقيقـة أن الأزمـات تحدث في نقطة تحوّل من مرحلة التوسّع إلى مرحلـة الانكماش noitcartnoC، ووصفت الأزمات بهذه المرحلة أنها «.nap eht ni hsalF

فهل حدثت الأزمة في مرحلة تحوّل من التوسع إلى الانكماش؟ وهل كان التطور الخطير مرتبط بأهداف الاستشراق؟ أم أنه كان تحوّلاً في العرض والطلب على الاستشراق؟.

– تطور الأزمة تاريخياً:

ترجع أول إشارة في الدراسات العربية عن أزمة الاستشراق الى ما كتبه أنور عبدالملك في أطروحته للدكتوراه عن الجدلية الاجتماعية(٦) وقد أكد عبدالملك خلالها أن الازدهار الحقيقي للدراسات الشرقية في القطاعين الرئسين هما: العالم العربي والشرق الاقصى، يعود تاريخه، بالدرجة الأولى إلى عصر التمركز الاستعماري، والسيطرة الأوروبية في أواسط القرن التاسع عشر ثم في ثلثه الأخير، واتصفت هذه المرحلة الأولى من الازدهار بإيجاد الجمعيات الاستشراقية، بينما شهدت المرحلة الثانية ظهور مؤتمرات المستشرقين.

ويصف عبدالملك هذه المرحلة من الاستشراق بالاستشراق التقليدي، وقد تمثل في خصائص منها تراكم وتركّز الثروات العائدة لبلدان آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية في المدن الأوروبية الكبرى، وتركّز المواد العلمية والمادية للبلدان المستعمرة وخاصة الهند ومصر والشرق الأدنى العربي والمغرب وإفريقيا السوداء في دور المحفوظات للدول الاستعمارية الاوروبية، وحصولهم على مصادر وتقارير مجالس إدارات الشركات، وأخبار الرحلات، إضافة إلى استشراق المراكز اللغوية(٧). وهذه المرحلة من الاستشراق التقليدي استمرت حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥م ولكن دراسات المستشرقين خلالها بقيت تحتل مركزاً مرموقاً حتى الآن.

ويؤكد الكثير من المؤرخين أن نهضة الأمم والشعوب في آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية، منذ أواخر القرن التاسع عشر، وتسارع النهضة بفعل انتصارات الحركات القومية التحرّرية في الدول المستعمرة، بالاضافة الى العامل الدولي المتمثل بظهور الثنائية القطبية الأوروبية (دول اشتراكية وأخرى رأسمالية)، قد أثرت في الإطاحة بأسس الاستشراق التقليدي.

ويلاحظ في هذا المجال أن استقلالات البلدان المُستَعْمَرة، وتصدّع المحورية الاوروبية وظهور العلوم الانسانية وانتعاشها أثرت في المستشرقين فكرياً ومعرفياً من حيث القصور في مدارك الاستشراق التقليدي، وفي أدواته ومناهجه، بانقطاعه عن الرؤى الجديدة التي أفرزها تقدم العلوم الانسانية «وفرضت ضرورة تنسيب التحليل الخارجي بالتحليل الداخلي، وضرورة الاهتمام من جهة بظواهر التقلّبات والتبدّلات، أي بمجرى جدلية التاريخ التي يتعدى منطقها نطاقات القولبات والتنميطات السكونية المختزلة»(٨).

ولذلك فإن أزمة العلوم التقليدية وظهور المنهجية الجديدة المتمثلة بمنهجية علوم الانسان والمجتمع والبنيوية، والرؤيا التاريخية والتفهّم المرافق لها من حيث التعددية الثقافية ونتائجها، والمنهج التاريخي المضاد لإعادة تشكيل الماضي على صورة الحاضر، دفع باتجاه بروز الروح التاريخية، و»القوانين المشتركة لحركية المجتمعات البشرية أو لحيويتها وآلياتها، وفي مجال الالسنيات، قدمت أوروبا في القرن التاسع عشر ثورة كوبرنيكية»(٩) مما أحدث تحولاً في دراسات علم اللغة (الفيلولوجيا).

وحدثت عدة تطورات على التوجهات الأنجلو - سكسونية تجاه الاستشراق فقد أُسِّسَ «معهد الشرق الأوسط في واشنطن عام ١٩٤٦، ثم تبعه تأسيس مجلس الشؤون الشرق أوسطية في نيويورك ١٩٤٩، ثم جرى تجديد الاستشراق

المستَعْمَرَة (بفتح الميم) هي مفتاح لفهم التطور الجديد للاستشراق في ظل هذا الاشتباك السياسي المباشر للدول الأوروبية في شؤون دولة أو أخرى من الدول الشرقية؛ انتهى إلى حيث تم رمي «مصطلح المستشرق في مزبلة التاريخ» كما قال لويس(١٤) لتبدأ مرحلة جديدة دالة على «الشتيمة والمماحكة الجدلية» بحسب تعبير لويس نفسه. ورغم أنه حاول تفسير التحوّلات في الدراسات الاستشراقية على أسس ثقافية وسيادة الروح العلمية، إلا أن لويس لا ينكر أن مقولات نقاد الاستشراق التي تقول إن «المبدأ الذي يقود هذه الدراسات هو: (المعرفة هي السلطة) وبالتالي فإن المستشرقين يبحثون عن معرفة الشعوب الشرقية من أجل الهيمنة عليها» وأن بعض المستشرقين خدموا الهيمنة الإمبريالية أو استفادوا منها بشكل مباشر أو غير مباشر، وهي مهام تخرج عن نطاق العلم النظري الخالص وتحقق أهدافاً تتعلق بالحكومات الأوروبية ورغبتها في السيطرة ومد النفوذ إلى ربوع الشرق.

وكان من هؤلاء المستشرقين الذين واكبوا مرحلة الاستقلالات من ظلت تساورهم أحلام الهيمنة والمحورية الغربية تحت مسميات «التطور المشترك والمدنية العالمية»(١٥).

كما كان منهم من له وعي نافذ في خصوصية الثقافات وحتمية الاستقلالات السياسية والاقتصادية، وبالتالي بغايات الاستشراق الجديد على أنه انفتاح على الآخر لا لاستعباده واستغلاله، بل لفهمه والتعايش السلمي معه»(١٦). ورغم أننا لا ننكر ذلك إلا أن أبرز سمات هذه المرحلة في العلاقة مع أوروبا هي: فقدان الحوار، وتراكمات أزمة الطاقة والانطلاق الصعب للحوار، وسيطرة أوروبية في ظل حوارات سياسية منفردة مع الكيانات السياسية العربية، في ظل خلاف حول دور هذه الكيانات وموقعها من النفوذ الأمريكي، وحدود عمل المجموعة الأوروبية، وعلاقات التبعية الاقتصادية لأوروبا مع شرق المتوسط حيث لم تحدّد المجموعة الأوروبية الخطوط الكبرى لسياسة اقتصادية متوسطية إلا ابتداءً من عام ١٩٧٢ أي في العام السابق لانعقاد مؤتمر الاستشراق السالف الذكر.

وتبدو المسألة سياسية من نقاش أعضاء المؤتمر لمسألة تغيير اسم المؤتمر إذ يذكر لويس وهو أحد الحاضرين في المؤتمر نقطتين تجدر الإشارة إليهما وهما: أن المستشرق الروسي باب جان غافورفGafourov مدير معهد الاستشراق في موسكو، كان مدافعاً عن الاستشراق التقليدي، وطالب بالمحافظة على المصطلح القديم قائلاً: «لقد خدمنا هذا المصطلح جيداً طيلة أكثر من مائة عام، فلماذا نتخلى اليوم عن كلمة تدل بطريقة مناسبة على العمل الذي نقوم به؛ والذي قام به بكل فخر أساتذتنا وأساتذة أساتذتنا منذ أجيال عديدة». كما أشار لويس إلى أن تصويت المؤتمرين هزم طرح (غافورف) رغم أن مستشرقي أوروبا الوسطى قد انحازوا إلى جانبه(١٧) في مواجهة المستشرقين البريطانيين، ويذكر أن هذه الطروحات في أوروبا الوسطى تُشكِّل طروحات «القطاع الاشتراكي (من دول وحركات في أوروبا)»(١٨).

وقد عمّق الخلاف السياسي داخل المؤتمر ما أثاره برنارد لويس من انتقاد موّجه إلى غافوروف والاتحاد السوفيتي بسبب مشكلة تأشيرة خروج ليهود الاتحاد السوفياتي، ولذلك فُضلت أمريكا اللاتينية ومكسيكو تحديداً القريبة جداً من الولايات المتحدة مكاناً لعقد المؤتمر اللاحق فيها.

وقد تأثر هذا الاتجاه إيجابياً في ظل وجود قطبين دوليين (الاتحاد السوفياتي السابق، والولايات المتحدة الأمريكية)، وبالتالي لم تعد فرنسا وبريطانيا تحتلان المسرح المركزي في السياسة الدولية.

*** السمة الثقافية:**

إذ أن هذا (الآخر) موضوع الدراسة، وهو هنا الشرق، قد أخذ يحقق انبعاث جديد، «ويناضل ليسترد هويته أكثر مما يناضل لمجرد احتلال مكان بسيط تحت شمس الدبلوماسية الدولية؛ بادئاً اليوم ذ بواسطة الثورة الثقافية للحركة الوطنية، والبترول العربي، والصناعة اليابانية»(١٩) وبالتالي فإن الشرق وعى نفسه بوسائل ثقافية جديدة.

ويرتبط بهذه السمة كذلك أن المستشرقين في هذه المرحلة لم يعودوا ينظرون إلى العالم الإسلامي بصفته مصدراً للعلم والمعرفة (٢٠). كما أن المعارف والعلوم الشرقية جرى توزيعها في الغرب إلى تخصصات دقيقة محدّدة في الدين واللغة، والتاريخ والاقتصاد، والسياسة والاجتماع والأدب وغير ذلك مما يفيد المدارس الاستشراقية، في حين كان المستشرق سابقاً هو من يدرس اللغات الشرقية وتاريخ الشرق ثم ينطلق ليدرس ما يلفت اهتمامه من معارف وعادات وتقاليد الشرق(٢١)

بجهود فردية مُضنية.

- تداعياتها:

أولى هذه التداعيات هي إعادة النظر في جدوى ومدى وغاية الدراسات الاستشراقية،ومدى أهميتها وضرورتها بعد الحرب العالمية الثانية، في ظل تراجع الدور المركزي الاوروبي في السياسة الدولية، وفي ظل تنامي الحاجة إلى استمرار سيطرة الدول المستعمرة على مستعمراتها السابقة، وربطها بعلاقة وثيقة من التبعية الثقافية والاقتصادية وبالتالي السياسية بالدول المستعمرة.

وقد لاحظ عبدالملك أن اختلاف لهجة الخطاب في التوجه الاستشراقي منذ المؤتمر الخامس والعشرين من خلال الخطاب الذي ألقاه انستاز سيكويان النائب الأول لرئيس مجلس الوزراء في الاتحاد السوفياتي والذي جاء فيه «من المفروغ منه ان التبّدل الثوري الذي عصف بحياة شعوب آسيا وأفريقيا، يغّير طابع الاستشراق ومضمونه تغييراً جذرياً، بل إن بوسعنا أن نقول أن السمة النظرية الجديدة في الاستشراق هي أن شعوب الشرق بدأت تخلق اليوم عِلمها الخاص، وبدأت تصيغ تاريخها وثقافتها واقتصادها، وهكذا فإن شعوب الشرق تحولت من كونها موضوعاً (أو مادة) للثقافة، إلى كونها في مصاف الشعوب الخلّاقة»(٢٢).

وسرعان ما التقي هذا التأكيد المبدئي مع نواة أساسية لفكر شعوب آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية ومثقفيها برؤية سياسية هي رؤية الجبهة العالمية للصراع ضد الامبريالية، أتيحت فرصة أخرى لهذا الاتجاه أن ينمو في مؤتمر الاستشراق المنعقد في باريس عام ١٩٧٣م لإعادة النظر في الأساس المعرفي والثقافي والعلمي والسياسي للاستشراق، من حيث التحوّل في مضمون وتصور الدراسات الاستشراقية، في ظل إنفتاح غربي سابق على ثقافات الشرق وشعوبه، وبعد حربين عالميتين، وفترة استعمار واستغلال اقتصادي لخيرات الشرق.

وقد يَصْدُقُ على الاستشراق في هذه المرحلة وصفه بأنه «في كل صوره وأشكاله ليس تعاوناً معرفياً، ليس تبادلاً معرفيا، وهو ليس استعلاءاً محضاً؛ لكنه لا يخلو كمعرفة من استعلاء»(٢٣) وهذا الاستعلاء ربما يخلق رؤية أو تصورات استشراقية مختلفة في ظل التنافس الاستعماري الغربي، والسيطرة المباشرة على الشرق.

وفي ظل العوامل السابقة فإن الاستشراق، في مرحلة الأزمة، حاول أن يجتهد نظرياً وميدانياً بقصد اللحاق بالعلوم الإنسانية والانصهار فيها محاولاً التركيز على تجنب تسييد ماضي البلدان الشرقية مع إعطائه حيزّه المعقول، إلى جانب الاهتمام بالحاضر، والتفكير في المستقبل البعيد، بعيداً عن المثاليات التاريخية والمطلقات الدينية.

والاستفادة من مواقع الباحثين الوطنيين وتوجهاتهم مع محاورتهم ومناظرتهم، والعمل بشيء من التوازن على جبهتين المونغرافية والتنظيرية، مع استعمال تقنيات البحث ومناهجه اللائقة بالموضوع المدروس(٢٤).

وتشكل أعمال جاك بيرك في التاريخ الاجتماعي والثقافي وأعمال المستشرق كلود كاهن في تاريخ الاقتصاد والانتفاضات الشعبية، وماكسيم رودنسون في سوسيولوجيا الايديولوجيات معالم بارزة في ملامح الاستشراق في هذه المرحلة.

من ناحية ثانية فإن عناية المستشرقين تحولت إلى دراسة الأمم الإسلامية بخاصة والشرقية بعامة في نهضاتها الحديثة وما ينشأ فيها من حركات تجديدية أو إصلاحية.

كما تناولت دراساتهم مقدار تأثير التعاليم الإسلامية في تفكير الشعوب الإسلامية المعاصرة، ليصبح الاستشراق «كياناً فكرياً تم تركيبه من بقايا مهمشة ... ليكون جهازاً علمياً ذكياً استخبارياً، يسبق الجيوش ويُعبِّد طرائقها ويملأ خزائنها البيانية» (٢٥)، وقد تبنته المؤسسات السياسية الإدارية الحاكمة في الغرب لتستثمره ضمن قنواتها، إلى أن يتحول من «مجرد معايشة شرقية إلى تدريب في الممارسة الماكرة للإدارة السياسية لقوى فعلية في أقاليم جغرافية فعلية»(٢٦).

وفي ظل هذا التنوع في عالم الاستشراق ظهر متخصصون من المستشرقين فيما يعرف بدراسات الشرق الأوسط الذين يعتبرون في الغرب - دون أن يعرفوا شيئاً حقيقاً عن الشرق - «إنهم مستشرقوا برميل النفط، الذين يجدون ذ رغم كل شيء ذ من يصدّق خبرتهم ويطبع دراساتهم ويقرؤها»(٢٧) وهو ما يحول دون التمكن من نقد الاستشراق كحركة علمية شاملة.

وقد لوحظ أن من سمات هذا التراجع في اهتمام الدول والمستشرقين الغربيين بالتبشير في الأوساط الإسلامية، أنهم استعاضوا عن التبشير السابق منذ نحو ثلاثة عقود «باستدراج مسلمين ومسلمين محافظين للعمل معهم ولهم، دونما التركيز على هدايتهم للمسيحية

قبل ذلك(٢٨).

إن التغيّر الهائل في أهداف ومنهج المستشرقين، والتحولات في مراكز تأثير القوى الدولية المسيطرة، والتحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية عبر العالم، في ظل عولمة ثقافية مستندة إلى وسائل الإعلام المختلفة والتكنولوجيا المتقدمة، إضافة إلى التحولات في ثقافة الغرب وأساليبه وأهدافه قد دفعت إلى تغيير أساسي في منهج وأهداف المستشرقين وفي طرائق نظرهم ومشاربهم ما يستدعي متابعة قراءة هذا الموضوع في دراسة لاحقة.

باحث أردني

قائمة الإحالات

1- بتصرف عن: عفاف صبرة، المستشرقون ومشكلات الحضارة، القاهرة، دار النهضة العربية للطبع والنشر، 1985، انظر ص 36-36.

2- محمد عبد الحسين الدعمي، مقال بعنوان، المتغير الغربي، الشرق ... والاستشراق ... وأدب الصحراء، منشور بمجلة آفاق عربية، السنة الحادية عشرة، العدد 3، آذار، 1986م، ص48.

3- شاكر النابلسي، الفكر العربي في القرن العشرين (1950-2000)، ثلاثة أجزاء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2001م، ج2، ص619.

4- انظر: ابن منظور، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري، لسان العرب، 15 مجلداً، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1968م، م1/ ص213.

5 -انظر: EHT FO AIDEPOLCYCNE FEIHC-NI-ROTIDE ,SECNEICS LAICOS ,SEMULOV 8) ,NAMGILES A.R NIWDE ,KROY WEN ,YNAPMOC NALLIMCAM EHT 3 .LOV ,SESIRC ,ERUCSEL NAEJ ,(0391 995-595 P.P

6- عنوان الأطروحة AL» ,KILAMLEDBA A. ,LIUES EL ,SIRAP ,«ELAICOS EUQITCELAIB 1791، وسبق أن نشرت الدراسة أولا في مجلة ENEGOID، العدد 1963/44م.

7- أنور عبد الملك، الاستشراق في أزمة، ترجمة حسن قبيسي، بحث منشور بمجلة الفكر العربي، العدد 3، كانون ثان ذ آذار 1983م، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، انظر: ص 71-75.

8- سالم بن حميش، الاستشراق في أفق انسداده، سلسلة الدراسات (3) منشورات للمجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، المملكة المغربية، الطبعة الاولى، 1991م، ص64.

9- مكسيم رودنسون، مقال بعنوان الدراسات العربية والإسلامية في أوروبا، ترجمة وإعداد: هشام صالح، منشور في كتاب «الاستشراق بين دعاته ومعارضيه»، دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية،2000م، ص53.

10- إدوارد سيعد، الاستشراق، المعرفة، السلطة، الإنشاء، نقله إلى العربية: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، الطبعة العربية الأولى، 1981، ص259-260.

11- برنارد لويس، مقال بعنوان: مسألة الاستشراق، منشور ضمن كتاب: الاستشراق بين دعاته ومعارضيه، دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 2000م، ص162-163.

12- إدوارد سعيد، المرجع السابق، ص 49.

13- أنور عبد الملك، مقال بعنوان: هل مات الاستشراق؟ منشور في مجلة الآداب، العدد العاشر، تشرين أول 1974م، السنة 22، انظر: ص 18 وما بعدها.

14- برنارد لويس، المرجع السابق، ص 461، وص871.

15- سالم بن حميش، مقال بعنوان: «من الاستشراق التقليدي إلى الاستشراق المجدد»، منشور بمجلة الوحدة، السنة الرابعة، العدد 42، آذار 1988م، انظر: ص 70.

16- سالم بن حميش، ص 71.

17- برنارد لويس، المرجع السابق، ص 163-164.

18- أنور عبد الملك، مقال الاستشراق في أزمة، المرجع السابق، ص 83.

19- أنور عبد الملك، مقال: هل مات الاستشراق؟ المرجع السابق، ص19.

20- السيد الشاهد، مقال بعنوان: الاستشراق، منشور في مجلة الاجتهاد، العدد 22، السنة السادسة، شتاء 1993/1414م، ص 195.

21- دراسة لمركز المدينة المنورة لدراسات وبحوث الاستشراق بعنوان: الاستشراق على موقع الشبكة العنكبوتية /MOC.K8.SRM:PTTH. 2.P.LMTH50/LATNEIRO

22- أنور عبد الملك، الاستشراق في أزمة، المرجع السابق، ص 85.

23- خليل أحمد خليل، مقال بعنوان: الاستشراق، مشكلة معرفة ام مشكلة اعتراف بالآخر؟ منشور في مجلة الفكر العربي، العدد 31، كانون الثاني _ آذار 1983م، السنة الخامسة، ص 54.

24- بتصرف عن: سالم بن حميش، مرجع سابق، ص 72.

25- محمد عبد الحسين الدعمي، المرجع السابق، ص 48.

26- إدوارد سعيد، المرجع السابق، ص 184.

27- فرانسوا دي بلوا، مقال بعنوان: في نقد المستشرقين، المرجع السابق، ص 146.

28- فرانسوا دي بلوا، بحث بعنوان: في نقد المستشرقين، نشر في مجلة الفكر العربي، العدد 32، نيسان (إبريل) _ حزيران (يونيو)، 1983م، السنة الخامسة، معهد الإنماء العربي، بيروت، لبنان، وانظر: ص 149.

لغز دوامة «نحن» لسميحة خريس

❖ د. حسين جمعه

استحوذت سردية سميحة خريس «نحن» على اعتناء عدد من النقاد والكتاب والمخرجين. والمعروف أن تناول أي عمل فني يرجع إلى عدة أسباب، منها: ما يتعلق بالأثر نفسه، ومنها ما يرتبط بمبدعه.. أي أن هاجس مقاربة العمل إما لقيمته الجمالية والاجتماعية، أو للاحتكاك بمبدعه، للتقرب منه إذا كان ذا صولة أو صاحب منفعة، أو للحط من قدره إذا كان ثمة نفور من صاحبه، أو للتعبير عن شهوة حسدٍ أو ضغينة كامنة. وفي الحالة الأخيرة سواء جاء النقد لمصلحة ما أو لنزوة ما، فإننا لن نعثر على تبريرات كافية ومقنعة يمكن الاطمئنان إليها، والاستناد إلى حيثياتها للحكم على نجاح الأثر الفني أو إخفاقه في بلوغ غايته. وفي حالة الاقتراب من العمل لأهميته، فإننا ننتظر من الناقد تجلية الأسباب الوجيهة التي دفعته لاحتضانه أو النفور منه، وترسيس الحكم النقدي بالحجج الكافية لإظهار مدى أصالته ورسوخه والمقاصد التي تتوج فتنته، أو رصد المآخذ التي تقلل من قيمته ومكانته.

حظيت «نحن» بقراءات متباينة بل قل تقريظات ترقى إلى مستوى القطيعة، ويعود ذلك إلى تعمد قراءة النص بما يحلو للناقد أن يراه، وأن ينقل تصوره إلى القارئ للتأثير عليه، وجلبه إلى الأخذ برؤيته، أو يرجع إلى أسباب موضوعية أخرى، أخطرها: مشقة الوصول إلى كنه الإشكالية المطروقة. وأدل مثال على ذلك ورد في كلمة للمخرج العراقي يوسف العاني التي تعاني من ارتباك واضح، وهو يجامل بقوله: «أحداث غريبة قد لا يجد القارىء لها تبريراً أو قناعة لحصول هذا التجمع في تلك العاصفة الهوجاء. لكن التبرير موجود.. فهي أحداث غريبة، دوافعها متباينة بتباين الحدث، وتستطيع التقنية على الشاشة أن تعمق المبررات لا أن تفتعلها!! وما ثبته نزيه أبو نضال من مبالغة قاصمة على غلاف الكتاب بحكمه القاطع والصاعق تحت ضغط غواية الكتابة بأن ما بين يدي القارئ: «غرائبية فلسفية جديدة لكاتبة لا تكف عن تجاوز نفسها لا في الأشكال ولا في المضامين». أما سعود قبيلات فقد أشار إلى أن «رواية نحن» تعبر بشكل عميق ورشيق عن هواجس الوجود الإنساني خصوصاً علاقة الإنسان بالزمن وبذاته المتحولة عبر الزمن». في حين ألمح هاشم غرايبة إلى أن الرواية هي «قصة المرأة بكل تجلياتها من المولد حتى الممات وصراعها في مواجهة عاصفة الحياة بكل تلاوينها وحيثياتها، وما يحتويه هذا الصراع من مفارقات وتحولات». ويقترب نزيه أبو نضال من الرأي السابق بتأكيده على أن المؤلفة: [تتجاوز ذاتها في التقنيات والأشكال كما في المضامين؛ فنجدها تذهب إلى أبعاد فلسفية فكرية تعاين قضية موت الإنسان ليس باعتبار الموت خاتمة رحلة حياة، بل هو فصل قتل لمسيرة حياة الإنسان كلها جنيناً وطفلة وصبية وامرأة عجوز، كل هؤلاء كان الموت قد تجاوزهم في أوقات مختلفة، وها هو في لحظة الاحتضار يتجمع بكل جبروته ليمارس قتل كل هذه الحيوات التي اختزلها عنوان

الرواية بكلمة«نحن»] . وتسترشد المؤلفة نفسها بهذه الأقوال، فَتُنْهي إلى مسامعنا بأنها اشتغلت على النفس في تحد متواصل لذاتها في كل عمل جديد تنشئه، لتتجاوز ذاتها باستمرار، وتستوفي مشروعها الإبداعي الذي يتكون من قسمين:

الأول: يركز على المجتمع الأردني عبر تناول الجانب التاريخي.

والثاني: يتعلق بالنفس البشرية، في محاولة للإجابة عن الأسئلة الوجودية.

إذن، نحن من وجهة نظر معظم من تناولوا سردية «نحن» أمام عمل يطرح إشكالية فلسفية ذات جذور نفسية، تمتحن ماهية الإنسان، ومغزى وجوده ومكانته انطلاقاً من الفهم المعمق لجوهر كينونته البشرية، كعملية حراك للوعي في المسيرة الحياتية من الظاهر إلى الجوهر، وتحليل التجليات المختلفة والمتباينة لكُنْه الإنسان في منظومة علاقاته بمحيطه الطبيعي والاجتماعي... أي السعي إلى معرفة أشكال وجود الإنسان وحضوره النفسي والفيزيولوجي، وما يطرأ عليه من تبدلات وتغيرات في مسيرة حياته العلمية.

لتوضيح مصداقية هذه الآراء أو اضطرابها، أو عدم اتفاقها مع مكنون النص الأصلي، وقوام محتواه وسبل تدشين معماره ومحاولته بلوغ غايته، ينبغي العودة إلى النص نفسه، واستيعابه جيداً واستقراء مقاصده، بعيداً عن الأحكام المسبقة أو المتسرعة، التي تميل إلى الاعتقاد بوجود مبدأ شمولي خفي يفسر الأحداث الغامضة مما يفضي إلى جهل القاعدة التي انبنت عليها الأحداث؛ فتفتعل حلاً وهمياً أو تبقى عائمة بدون حل حقيقي.

شابة تفزع إلى سيارتها في أحوال جوية مرعبة وعتمة مفجعة، في جو مكفهر، ملبد بالكآبة، ومشحون بالتوتر، مدفوعة بقوة خارقة لا تعرف كنهها، ولا تعرف السبب القاهر الذي زج بها إلى مواجهة العاصفة الهوجاء، لتلتقط في الطريق امرأة حاملاً متوسطة العمر في مرحلة المخاض، وهي كذلك لا تعرف سبباً فعلياً لخروجها من منزلها في هذا الوقت بالذات. لكن الشابة الرزينة التي لم يسبق لها أن خرجت من البيت بدون سبب: «فسّرت خروجها المفاجئ الذي لم تسع إلى تبريره مسبقاً على أنه إشارة سماوية لالتقاط تلك التائهة في أمسية عاصفة».

وبعد تداول قصير في الحديث بين المرأتين «ظهر وسط الضوء البهي المتراقص جسد بشري صغير»، وكان لطفلة صغيرة هاربة من البيت بلا سبب أيضاً. بعد ذلك بقليل تتعطل السيارة، وليس مصادفة، أمام بيت ينوس منه ضوء خافت؛ فتترجل النسوة الثلاث، ويدخلن المنزل ليجدن امرأة عجوزاً في حالة احتضار. وهنا تبدأ الحكاية. والحكاية جلسة استذكارات واستحضار في حضرة الظلام الدامس والموت الهاجم.

أتوقف هنا عند ذكر الإشارة السماوية التي هيجت الشابة ودفعتها لمغامرة الخروج في ليلة عاصفة، فهل هذه الإشارة تنتمي إلى ظاهرة النفس، أم إلى خرافة الوسيط الروحاني، أو في ألمع الحالات إلى الباراسيكولوجي، الذي تؤمن بعض فروعه بحضور ظواهر غيبية غير مدركة لها طابع نفسي وعصبي بإمكانها نقل القوة العضلية من مكان إلى آخر!؟ وإشارة المؤلفة هذه توحي بأنها تعتقد بوجود قوة خارقة..

محيرة ومبهمة تنتظم المعمورة، وتتحكم في مخلوقاتها، وتسيرهم بلا إرادة منهم، متبنيةً اعتقاداً كان سائداً في أزمنة ما قبل انتصار العلم على الخرافة، الذي وجد صداه وتفسيراته الميتا علميَّة قبل أكثر من قرنين في انشغالات الطبيب النمساوي فرانس مسمير، الذي أشار بوجود ما يسمى بالسائل المغناطيسي (فلوويد)، الذي يزخر به العالم المحيط بنا، وهذا السائل لا يمكن العثور عليه أو قياسه أو وزنه أو الإحساس به، لأنه يتخلّل الأشياء كلها، ويقيم التوازن بين الكواكب، ويحرك المد والجزر، ويؤثر على مصائر الناس، كما يؤثر بانعكاساته اللامادية على الأطياف الغيبية للعلاقات الإنسانية. وقد بلغت شهرة هذا الطبيب مشارف الخرافة بادعائه حول التأثير المغناطيسي للكواكب والنجوم البعيدة على الإنسان وعلى مجرى حياته، وقدرة هذا الفلوويد العجيب على الشفاء من الأمراض العنيدة والعديدة. وقد استثمر مسمير تعاليمه هذه في معالجة مرضاه، الذين وقعوا أسرى لهيبة عيادته وقوة شخصيته وإيمانهم العميق بقدرته على شفائهم، مما كان له فضل في تحسن حالات بعضهم بدون اللجوء إلى الاستشفاء بهذا السائل الرهيب. وبعد قيام الثورة الفرنسية اختفى مسمير، ولم يعد أحد يتذكر سرّ الغيبيّات التي كان يقول بها، ومات عام ١٨١٥ منسياً نسياناً تاماً، هو وأفانينه وتلفيقاته الغريبة.

قد يقول قائل إسلوك النسوة جاء بدافع غريزي، وليس استجابة لنداء ما يدعى التليكينز (السايكوكينز).. أي ليس بتأثير الروح على المادة، أو القدرة العجائبية للوسيط الروحاني. والنص يوحي بأن هذه الأفعال وقائع حقيقية، وليست من مبدعات الخيال، الذي ألقى بالنسوة في أتون العاصفة، واستدرجهن إلى منزل المرأة العجوز، ليشكلن حلقات المراحل العمرية التي عاشتها واستنفدت حياتها. ولكن القارئ لا يقتنع بهذا التبرير، لأنه يحس بأن ثمة افتعالاً غير مقبول في صناعة الأحداث، التي تعوزها الدوافع والمحرضات الانفعالية الكافية لتحقيق الغرض المطلوب من هذه المغامر، كما

أن الدافع الغريزي لا يتوثب إلا لإرواء حاجة ملحة ملموسة.

التفكير العلمي/ الطبيعي عامة، بما في ذلك علم النفس، مرتبط بأهلية الإنسان للتحليل العلمي الموضوعي للوحة الواقع الفعلية، والسعي إلى كشف صورة الحقيقة أو الظاهرة أو السيرورة في التراتب العام للحقائق الموضوعية، واستدراك الترابط القائم بين الأشياء والمواد في توشجها الجدلي. والفنان له الحق في أن يحوِّم بمخيلته، ويعقد التعالقات بين المفارقات البعيدة، ويستوحي التصورات الممكنة التي قد تجمع بين الأشياء والظواهر المتباينة، انطلاقاً من وعيه التام لطبيعة هذه الظواهر، والأسس التي ترتكز عليها وتسيرّها.. أي على المبدع أن يكون رفيقاً بمخيلته ورقيقاً في التعامل معها، أو كما يقول تولستوي: «المخيلة- كفاءة دينامية سهلة، يتعين التعامل معها بحذر شديد»، يعني لا ينبغي أن يشتط الفنان ويخرج على القوانين الطبيعية التي تنتظم الكون ومفارقات الواقع؛ فوظيفة الفن لا تقتصر على تصوير الواقع وصناعة الجمال؛ وإنما تتعدى ذلك إلى دمج اللحظات والعناصر العضوية الراسخة والقائمة بين البناء والمعرفة.. الشخصي والاجتماعي.. الفيزيائي والروحي.. العقلي والمتخيّل.. والملموس والرمزي. إن القدرة على التخييل المنتج القائم على الحس الجمالي من أهم تجليات الإبداع وثقافة الإنسان الاجتماعي الضرورية لإسعاد الفرد والمجتمع عامة. ولا ينبغي لهذا الخيال أن يستبد بالفنان المبدع، ويحرفه عن استجلاء القوانين الجدلية التي تعمر الكون، أو يسوقه إلى نسج توأشجات وهمية بين الأشياء تتعارض وقوانين الطبيعة ومنطقها، وما تستنبت من قوانين، وتستحدث من سنن لا تعتريها الأضاليل أو التخريفات اللاعلمية.

نعود نستفتي علم النفس وما توصل إليه الطب من معارف ومعلومات حول حقيقة الموت ولحظات ما قبل الموت، وتقصّي العلاقة ما بين ما هو نفسي وما هو فيزيولوجي، لكشف طبيعة ما هو مادي وما هو روحاني، واستبعاد منجزات الفيزيولوجيا في مجال النشاط العصبي، وعمل دماغ الإنسان.

نبدأ من نهاية الأحداث عندما يدخل إبنا المحتضرة إلى المنزل، وأحدهما طبيب كهل.. أين ينبغي أن يكون خبراً في حالات الوفاة وحقل البيولوجيا الطبية، بما في ذلك مدة نزعات الموت. كانت حيرته شديدة، فما بين اتصال المرحومة ووصوله وشقيقه دقائق معدودات؛ فالجسد ما يزال دافئاً، والوفاة حدثت للتو. لكنه لم يستطع تفسير العبث الذي حدث داخل المنزل، فالكنبة ليست مكانها والطنجرة ما زل ماؤها دافئاً بعد أن استحمت والدته، والصور متناثرة؛ مما اضطره إلى التعجب بالقول:

- لا.. لا يمكن.. لم نتأخر!.. كيف؟!

هواجس ألمت بالطبيب، لكنه استسلم هامساً:

- مشيئة الله.

إذن لم يقتصر الأمر على سرد مسيرة حياة المرأة العجوز المنطفئة، والتذكير بأهم ما مرّ بها من أحداث وتقلبات عبر النسوة الثلاث اللواتي يمثلن مراحل عمرها المتبدلة عن طريق ما يسمى التخاطر، وإنما ثمة تغيرات فيزيائية حصلت في المنزل الخالي من وجود أي أحد سوى العجوز المحتضرة، أي الإيمان بانتقال القوة العضلية من الجسد إلى الحيز المحيط، وإذا كانت تجارب دهاة المنومين المغناطيسين، التي لم تثبت صحتها، تقول بانتقال الحركة عدة سنتمترات من الإخاء المنومة فإن المؤلفة بمخيالها الفانتازي الوقاد بلغت حداً عجائبياً، جعلت القوة الصادرة عن العجوز الفانية ترتقي إلى مستوى الخرافة، وليس فقط إلى مستوى الرؤى الهذيانية، وفاقت في تصورها التجارب التي كان أجراها الفيلسوف وعالم النفس ويليام جيمس، التي كانت تهدف إلى إثبات أن الاحتكاك بأرواح الموتى يتأتى عن طريق وسطاء، قادرين على إدراك المعلومات تخاطراً، واستحضارها من العالم الآخر، ونقلها وتعميمها بواسطة رسالة آلية، تسرد فيها أرواح الموتى أنباء عن شخصيات أصحابها، وتذكر أدق تفاصيل الحياة الدنيوية التي عاشوها، وذلك لإقناع الناس بعدم فناء الروح؛ ومعظم أنصار هذا التوجه يسعون إلى العثور في الرؤى الهذيانية والكلمات المتقطعة غير المفهومة التي يتلفظ بها المحتضر حججاً للبرهنة في مصلحة وجود الروح التي لا تفنى ولا تزول مع الموت.

نفزع إلى العوم الطبيّة البيولوجية لنتعرف على حقيقة ظاهرة الموت، وتفاصيل ما يحدث قبيله، وما يتبعه من حالات، والإمساك بالعمليات الباثولوجية التي تعتور الجسد وتفضي إلى الوفاة في الحالات العادية، وليس في الحالات الاستثنائية.

ولنتذكر هنا أن دقائق معدودات مرّت بين مكالمة العجوز لولديها، وبين وصولهما إليها وقد فارقت الحياة... أي أن فترة الاسترجاع أو التراسل أو قل التخاطر لم تزد ذ طبقاًللنص- على بضع دقائق، وهي الفترة الزمنية التي تسبق الوفاة، أو ما يسمى بسكرات الموت، وتستمر هذه المدّة عدة دقائق يتوقف بعدها الجسم عن تبادل المواد، ويتعثر عمل احد محركيّ الجسم: القلب الذي يحافظ على سريان الدورة الدموية، أو مركز التنفس الذي يقوم بعمليتي الشهيق والزفير، وعندما يتوقف عمل أحدهما يؤدي حتماً إلى انقطاع عمل الآخر. ونتيجة ذلك تحلّ الوفاة السريرية.. أي موت الجسد ككل وتحوله إلى جثة، إلا أن الموت الفعلي، وهو موت خلايا الجسم يتم نهائياً

عندما تتوقف الوظائف الفيزيولوجية لهذه الخلايا، ويغدو من الصعوبة إعادة الميت إلى الحياة.

إن اختبار امرأة عجوز في النزع الأخير من حياتها، لتروي قصة حياتها الماضية لم يكن موفقاً، ولا يتناول قضية فلسفية وجودية، لأن العجوز إما أن تكون فاقدة الوعي تماماً، أو في أفضل الحالات تكون في حالة هذيان، تتناسل خلالها فوضى التصورات عن الذات، التي تتعالى عن واقعها وتصنع واقعاً وهمياً لها.

فإذا كانت المؤلفة تتبع خطى بروست، الذي كان يؤكد على أن التذكّر هو الواقع الحقيقي للإنسان، وأن الإنسان هو مجمل استذكارته، فكان الأولى أن تختار شخصاً سوياً يقع تحت تأثير التنويم المغناطيسي، وفي هذه الحالة أيضاً يشتط المنوَّم، ويتيح لخياله اختلاف أحداث ووقائع منافية لماضيه، ويسردها بسلاسة ويزينها بأقاويل محبوكة يحظى فيها الاختلاف على لسانه بالمصداقية عند الكثير من الناس.

وإذا افترضنا حسن النية، وقبول جموح الخيال عند المؤلفة، فإننا نواجه امرأة عجوزاً محتضرة بكامل وعيها وذاكرتها القوية، استطاعت أن تربط بين الأحداث المتفرقة، والوقائع المتباينة والظواهر المشتته في وعيها، وتستجمعها في تلك اللحظات الرهيبة، وتبثها من خلال نزعات الموت الأخيرة. وهذا التصور لا يتفق وآليات الذاكرة الفيزيولوجية، التي تعتمد على انسجام المنظومة العصبية، الانسجام الذي يتعرض بدوره إلى الضمور والتلاشي مع مرور الزمن، ويتقلص في حالات التعب أو المرض أو ما شابه ذلك. وعليه، فإن المرأة العجوز في حالتها الموصوفة لا يمكن أن تستذكر أو تستدعي الوقائع الحاضرة في النص، كما أن التخاطر غير وارد أصلاً لأنه لم يثبت علمياً، ولا تجاربياً بعد، أما قوة الفولويد فهي حكاية خرافية.

الإحساس بعدم مصداقية ما يجري من أحداث استثارات عبر محمد ضمرة في تقريظه للقصة، وحفّزه لتقديم مرافعة لا تصمد أمام استكناه الحقائق ومنطق فاعلية الذاكرة العجوز الهالكة، ومدة تداعيات أفكارها، بقوله: «بدأت الرواية بالتعتيم الزماني، وانتهت أيضاً بالإشارة إلى الزمن المضيّع أو تناسيه وعدم الاكتراث به؛ فالشابان حينما وصلا متأخرين جداً، أقنعا نفسيهما بأنهما لم يتأخرا، فمابين نداء أمهما على الهاتف، وتلبية هذا النداء ما هي إلا دقائق فقط، بينما السياق يدل على أن الزمن كان طويلاً جداً، مع أن الكاتبة آثرت عدم الإشارة إلى طوله، لكن المتلقي يدرك المسافة الزمنية الطويلة من خلال السرد الوصف». لا أريد أن أناقش نسبية الزمن، وتباين مفهومي الزمن الفيزيائي والزمن الروائي، فهذا موضوع آخر أظن أن ضمرة لم يحسن تمثل أبعاده. وما أود توكيده أن الشابين اللذين وصلا متأخرين، كان أحدهما طبيباً كهلاً، ولم يكن شخصاً عادياً، وأن الزمن الفيزيائي لم يستغرق سوى دقائق فقط، وهذا الأسلوب مقبول في حالات السرد الروائي كأداة فنية لالتقاء تسارع الزمن العادي مع الزمن النسبي الأينشتايني، الذي يتجاوز سرعة الضوء، وفي ظل الأزمات الأخلاقية، والقرارات المسؤولة التي تستثار لإعادة تقييم الحياة الماضية بعد إعادة النظر فيها من جديد، فإن التذكّر ينساح على مدى الأعوام وعشرات السنين في لحظات معدودة.

وذلك لتمرير تبادل أفكار الشخوص من خلال تحول طيّات الزمن وانتقالها من زمن إلى آخر أما في الحالة الراهنة فوجه الاعتراض ليس في طول مدة السرد أو قصرها، وإنما في الحادثة نفسها وتأويلاتها، التي لا يشفع لها التذاكي الحاذق ولا المخيال الرحيب في حياكة أوهامها، التي قامت على أنقاض عدد من المصادفات الغريبة المخترعة والفوضوية المرعبة، التي لا يوجد لها تعليل منطقي أو تفسير ذهني أو بداية عقلانية، وإنما ارتكزت إلى فلسفة الغيبيّات والشرود إلى عالم الأحلام العجائبية المفزعة، وتناسي الواقع الفعلي عن طريق محاولة استكشاف الوجود اللاعقلي للحياة في سيرورتها إلى صيرورتها.. حيث أن الرعب من مواجهة مكابدات الحياة أضحى المعلم الرئيسي الذي يتعين تجذيره وتجسيده عبر تشظي الأحداث وخلخلة إيقاع الحياة، ونسج السياقات الغرائبية.

من يقرأ القصة متمعناً يشعر أن ثمة ارتباكاً في تدشين عناصرها ولمّ شمل أجزائها، مما أحدث خللاً في البناء العام، وعدم انسجام ما بين الكلي والأجزاء المكونة له، وهدَر الاتساق ما بين الأجزاء نفسها، وأوهن جديلة الأحداث الدرامية والبنائية، وأقام ضرباً من السياق اللامنطقي، أفضى بدوره إلى احتباس الدلالة وتشتيت المقصد وضياع الهدف، واهتزاز الإيقاع المخصوص للعمل، وانحسار ثقافة اللغة الشاعرة التي تجمع ما بين الإحساس والعقل، والتي تداوي وتشفي النفوس، وكما يقول حمزة ساداس والدرسول حمزاتوف: «أنا لا أداوي بالأعشاب... أنا أداوي بالكلمات.. والكلمات أكثر حرارة من الأعشاب والأدوية... أنا أداوي من الجهل والظلام». ونحن أعوز ما يكون إلى الكلمات التي تقطّب جروحنا، وتقينا من سوء الحال والأحوال، انطلاقاً من استيعائها التام للمهام الاجتماعية والأخلاقية المنوطة بها، إلى جانب التقاط الأشكال السيكلوجية القادرة على التعبير عن الحراك المتواصل للحياة، وتجسيد ماهية الإنسان الحقيقي،

وعدم الوقوع في براثن تشظي الوعي وانشطاره، أثناء سير عملية تناقضات الواقع وتعارضاته، وانفكاك الترابط المجتمعي الذي يؤول إلى الوحدة والعزلة والتشاؤم واليأس.

حقاً، لقد سعت المؤلفة عن طريق استثمار عجائبية الظواهر، وتبدل أشواط المراحل العمرية التي يقطعها المرء في حياته، إلى تصوير مدى الضياع والتيه والتقلب الذي يتخلل حياة الفرد في عالم مهلك ومقتلع.. عالم يعيش فيه أناس يتعذبون ويكابدون، وقد أضاعوا أنفسهم إلى درجة أنهم لا يستطيعون الدخول في علاقة ما مع بعضهم بعضاً، ولا يملكون القوة ولا الإرادة الكافية لا للحب ولا للبغض. إنهم ليسوا بشراً، وإنما هم مجرد أشباح بدون لُحمة أو سَدى.

ذلك جليٌّ في وصف الكاتبة للنسوة الثلاثة مرة بالأشباح الثلاثة وتارة بالكائنات (الثلاث)؛ التي تكاد دواخلهن أن تخلو من أي اهتمامات اجتماعية أو قيم إنسانية مثلى، أو حتى عواطف متبادلة؛ فكل واحدة منهن، مع أنها تمثل محطة من مراحل عمر المرأة العجوز، لا تكنّ لغيرها سوى الضغينة والكراهية. وهذه الرؤية ليست ثمرة تخييل مريض. ولا نزوة من نزوات الفانتازيا الحاذقة حسب، وإنما هي حصيلة تشظي واقع الإنسان المعاصر، ولوحة حقيقية للشخصية الإنسانية في ظل ملابسات هيمنة وسائل الإنتاج الرأسمالية على النفوس والعقول، واشتداد تحكم آليات السوق المهلكة بمصائر البشر. وقد نجحت خريس في استبطان المكبوتات المغمورة والحبيسة في أعماق الوعي واستحثاث دواخل النفس لإفشاء أسرارها ومكنوناتها في اللحظات المأزومة عبر المونولوج الداخلي ومناجاة أغوار الروح. وجاء هذا التعبير طبقاً لدواعي الحالة النفسية والمعنوية التي اجتاحت النسوة في حضرة الموت، ولم يكن نتاجاً لملابسات غيبية أو أسرار خفية؛ مما يؤشر إلى أن رصد سلوك الفرد وتتبع تصرفات الناس العاديين، ومغزى وجودهم وملابسات حياتهم ومجرى مصائرهم لا تحتاج إلى قوى روحانية لاستبصارها وتجسيدها في أعمال فنية، وإنما تحتاج إلى استقصاء الواقع المعاين والمرئي والخفي للشخوص وفك عقد التعالق المحكم ما بين الشخوص والملابسات، واختيار الحالات الحياتية التي يتم فيها طرح المسائل الاجتماعية والأخلاقية من منطق الحدث للتعرف على أسرار النفس البشرية، والتمييز ما بين المعرفة والإيمان، لأن الخلط بينهما يضع الكاتب في موقف حرج، غير قادر فيه على وضع حاجز ما بين الحقيقة والوهم، وتدشين تلفيقات وأهاويل تغري القارئ العادي وأحياناً الحصيف بالوثوق بأن وراء هذه الأقوال أفكاراً نيرة، تتخلق عنده نتيجة انطباعه حول تعقد المغزى العميق لهذا اللغو، الذي لم يتمكن من الإمساك به لضعف في معارفه أو جهل في الحق المعرفي الذي يخوض فيه المؤلف أو الكاتب؛ مما يؤدي إلى خلط بين عالم الحقائق وعالم الأوهام والخرافات، والهيمنة على عقل الإنسان ووعيه.

ولا بد من التذكير بأن إشكالية الإنسان هي إحدى أهم الوسائل الإنسانية في الماضي والحاضر والمستقبل، وأن فهم طبيعة الشخصية الإنسانية وقوام نفسيتها وتكوينها الجسماني غير ممكن بعيداً عن تقرّي التعالق القائم بين النفس والفيزيولوجي والتضافر الجدلي بينهما، وذلك باستقصاء الطبيعة التاريخية، المجتمعية لنفسية الفرد كنتاج لتكافل الإنسان مع الوسط المجتمعي المحيط.

بقيت نقطة مهمة وذات مغزى أهمها جمهرة من كتب عن هذه القصة لأسباب تهيبيّة، تعود للمكانة الأدبية التي تحظى بها المؤلفة في الأوساط الثقافية، مع أن هذه المكانة يتعين أن تملي عليهم شروطها في المصارحة المطلقة، وعدم التستر على بدهيات الإجادة في فن الكتابة، وهم بذلك لا يحسنون للكاتبة، بل العكس تماماً، إنهم يسيئون إليها لأنهم لا ينبهونها إلى الأوهام الفاجعة التي تسكن في النص وتهز بنيانه. ولما كانت سميحة خريس قامة إبداعية مشهوداً لها في المؤسسات الأدبية المحلية والعربية، فلا يجوز أن نتجاهل إهمالها لقواعد النحو العربي الذي ارتج عليها، ورخم في النصر كعنصر هيكلي من عناصر البناء، كما أشكلت عليها طرائق الكتابة السليمة، وخفيت عنها أسرار الإملاء الصحيح، لا سيما طريقة كتابة الهمزة بشكل صحيح في موقعها من الكلمة، وعدم التمييز ما بين المثنى والجمع إلى جانب حضور التراكيب اللغوية الركيكة وأحياناً غير المفهومة. وأظن أن علّة ذلك ترجع إلى الاستعجال في النشر، وإلى فتور همة من تستفتيهم المؤلفة قبل إصدار نصها الإبداعي الذي لا يخلو من إيجابيات كما أشرت.

ناقد أردني

حركة الترجمة في المملكة الأردنية الهاشمية

❖ د. محمد علي الصويركي

تحدثنا في مقال سابق عن حركة الترجمة في عهد الإمارة الأردنية ١٩٢١-١٩٤٥م، وفي هذا الجزء نتابع الحديث عن تاريخ هذه الحركة في عهد المملكة، إذ حدثت وقائع سياسية هامة في هذه المرحلة، كان من أبرزها على الإطلاق نكبة فلسطين عام١٩٤٨م، التي انتهت بتشريد أهلها خارج وطنهم، والتجأ قسم منهم إلى الأردن واستقروا بها، والحدث الثاني البارز هو قيام وحدة الضفتين بين الضفة الشرقية (الأردن) والضفة الغربية من فلسطين ١٩٥٠م، ونتج عن هذه الوحدة إن أصبح المثقفين من الأدباء والمترجمين من أبناء الضفتين يعيشون ضمن كيان واحد هو المملكة الأردنية الهاشمية، فانعكس هذا التحول السياسي بالإيجاب على حركة الترجمة، وساهم في رفد السوق بالعديد من الكتب المترجمة إلى العربية من مختلف لغات العالم الحية، فعلى سبيل الذكر ترجم خيري حماد ما يزيد على ثمانين كتاباً، مع ملاحظة أن أكثرية المترجمين الفلسطينيين كانوا من الذين أكملوا تعليمهم في الخارج وممن أتقنوا العديد من اللغات الأجنبية، كخيري حماد، وعادل زعيتر، وخليل بيدس، وإميل بيدس، وعمران الديراوي، ومحمود صبح. بينما نجد في المقابل العدد القليل من أبناء (الضفة الشرقية) ممن اشتغلوا بالترجمة، فاقتصرت على بعض الأسماء كعيسى الناعوري، وحسني فريز، ويعقوب العودات (البدوي الملثم).

وعن واقع الترجمة والمترجمين في الأردن وفلسطين خلال الأعوام الثمانية والسبعين عاماً الماضية - خلال أعوام ١٩٠٠-١٩٧٨م - تحدث عنها محمود الأخرس في كتابه « الببليوغرافيا الأردنية الفلسطينية في القرن العشرين»، فقال:

الترجمة هي عملية نقل المعلومات من لغة إلى أخرى، ولا يخلو أي إنتاج فكري من الترجمة من لغات أجنبية إلى اللغة الأم، أو العكس أي الترجمة لمؤلفات صدرت باللغة الأم إلى اللغات الأجنبية، والدوافع إلى مثل هذا الإنتاج كثيرة ومتعددة، ويبين مؤشرات في عمله من أبرزها:

١- القدرة الذاتية عند فريق من الفلسطينيين والأردنيين ساعدتهم وحصرت إنتاجهم في مجال الترجمة فقط، أو كان للترجمة نصيب الأوفى للإنتاج، ويذكر على سبيل المثال جهود المترجمين إلى اللغة العربية، وهم:

أ- خليل بيدس(١٨٧٥-١٩٤٩): ترجم ما لا يقل عن(١٠) كتب من اللغة الروسية.

ب- عادل عمر زعيتر (١٨٩٧-١٩٥٧) : ترجم(٦٣) كتاباً من اللغة الفرنسية.

ج- خيري حماد(١٩١٧-١٩٧٢): قام بترجمة(٨٠) كتاباً من اللغة

الإنجليزية.

د ـ إميل خليل بيدس(١٩١٥-): ترجم(٤٠) كتاباً من اللغة الإنجليزية.

هـ ـ عمران الديراوي أبو حجلة(١٩٢٨-): ترجم(٢٢) كتاباً من اللغة الإنجليزية.

و- عيسى الناعوري(١٩١٨-١٩٨٦): ترجم مجموعة من الكتب من اللغة الإيطالية.

ز- حسني فريز(١٩٠٧-١٩٨٩): قام بترجمة مجموعة من الكتب من اللغة الإنجليزية.

ح ـ محمود صبح(١٩٦٣-): ترجم مجموعة من الكتب من اللغة الأسبانية.

٢- النقص الذي تعاني منه المكتبة العربية في عددٍ من حقول المعرفة دفع البعض وشجعه على الترجمة في هذه الموضوعات من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية، وخاصة موضوعات التكنولوجيا والعلوم وعلم النفس وموضوعات تندرج في إطار العلوم الاجتماعية كعلم الاجتماع والعلوم السياسية والاقتصادية.

٣ـ اقتضت طبيعة العمل للبعض أن تكون الترجمة عمله الرسمي أو جزءا من عمله كما هو حال العاملين في مركز الأبحاث التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية في بيروت، واحمد شفيق الخطيب الذي يعمل رئيسا لدائرة المعاجم لدى الناشر« مكتبة لبنان» في بيروت، وماهر كيالي الذي عمل في المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت.

٤- وقد تكون الترجمة تحقيقاً لهدف من أهداف المؤسسة التي تتولى النشر كمركز الأبحاث التابع لمنظمة التحرير الفلسطينية، ومؤسسة الدراسات الفلسطينية في بيروت، واللجنة الأردنية للترجمة والتعريب والنشر بعمان، والجهود التي بذاتها هذه المؤسسات وأمثالها في ميدان الترجمة، كانت نشاطا أصيلا من نشاطات المؤسسات، وكانت عنصراً هاماً في تعريف الرأي العام العالمي بالقضية الفلسطينية من جميع جوانبها، وأعدت هاتان المؤسستان دراسات وأبحاثاً نشرتهما باللغة العربية تمت ترجمتهما إلى لغات أجنبية متعددة، وأما اللجنة الأردنية للترجمة والتعريب والنشر، فقد قام بعض أعضائها بأعمال الترجمة، كما تبنت عدداً من الترجمات قام بها غير الأعضاء.

٥- هناك الدافع المادي، وشجعت عليه دور النشر بالدرجة الأولى، لأغراض البيع والتسويق، والقسم الأعظم من الترجمات انحصر في ما يسمى بالأدب العالمي، وخاصة في مجالي القصة والمسرحية، فترجم جبرا إبراهيم جبرا مسرحيات لشكسبير مثلا، كما ترجم سليم قبعين عدداً من مؤلفات تولستوي.

٦- التعريف بالإنتاج الفكري الأجنبي والدعاية له عن طريق الترجمة والنشر، وتأتي مؤسسة فرنكلين الأمريكية في مقدمة المؤسسات التي تبنت هذا الخط، وخاصة في أواخر الخمسينيات، وفي الستينيات، وقام عدد لا باس به من الفلسطينيين والأردنيين بترجمة عشرات من المؤلفات الأمريكية إلى اللغة العربية، وبرز من المترجمين في هذا المضمار سليم سلامة (١٨٩٥-١٩٦٣)، فترجم ما يزيد على(٢٦) كتاباً، وسميرة عزام(١٩٢٧-١٩٦٧) وترجمت (١٤) كتاباً، وإبراهيم ميخائيل عوالا(١٩١٧-) وترجم(٨) كتب، وسلمى الخضرا الجيوسي(١٩١٨) وترجمت(٧) كتب. وتدل المعلومات الإحصائية الآتية على جهود الأردنيين والفلسطينيين في مجال الترجمة خلال أعوام ١٩٠٠-١٩٧٨:

وبلغت نسبة الكتب المترجمة إلى مجموع الإنتاج كله ٢,٣١٪ ويكون معدل الإنتاج السنوي(٩) كتب، واستأثر حقلا الآداب والتاريخ بثلثي الإنتاج، ونالت الكتب القصصية النصيب الأدبي في الترجمة، وخاصة القصص الإنجليزي والأمريكي، ثم القصص الفرنسي والروسي، أما التاريخ فقد أولى المترجمون اهتماماً للتاريخ العربي وقضية فلسطين أكثر من الموضوعات التاريخية الأخرى، وتشابه الاهتمام بالترجمة في العلوم الاجتماعية كتأليف في هذا الحقل، فقد استأثر علم الاجتماع والعلوم السياسية والاقتصادية بالنصيب الأوفر، فقد شملت الترجمة (١٠٠) كتاب من مجموع (١٣٩) كتاباً. ويلاحظ أن اللغات لم يكن لها نصيب في الترجمة، أما الديانات فكان للمسيحية المرتبة الأولى، وشملت الترجمة (٣٢) كتاباً، وكانت الترجمة في الموضوعات العلمية النظرية والتطبيقية (٨,٤٪)، وهي نسبة ضئيلة إذا قيست بالترجمة في الموضوعات الإنسانية، إذ تجاوزت النسبة ٨٩٪ في هذه الموضوعات.

وقد نشطت حركة الترجمة في الأردن منذ مطلع الثمانينات من القرن الماضي بسبب انتشار دور النشر والمطابع والجامعات، وتزايد أعداد الخريجين الذين يدرسون اللغات الأجنبية في الجامعات الأردنية

والخارجية، وسعي كل من مجمع اللغة العربية الأردني والجمعية العلمية الملكية إلى تعريب التعليم والعلوم، حيث نشرا بهذا الصدد مجموعة لا بأس بها من الكتب المترجمة التي درسّت في الجامعات الأردنية، لكن مشروع التدريس والتعريب والترجمة توقفت بعد فترة.

كما أخذت جمعية المكتبات الأردنية على عاتقها نشر البيبلوغرافيا الأردنية السنوية، ورصدت فيها الكتب المترجمة لمؤلفين أردنيين، وبدأت بإصدارها منذ عام ١٩٧٩ حتى توقفت عام ١٩٩٢، لتعطي المكتبة الوطنية التابعة لوزارة الثقافة الدور في إصدار البيبلوغرافيا السنوية منذ عام ١٩٩٢، وتحرص المكتبة الوطنية على رصد وتسجيل كل الكتب المترجمة داخل الأردن وخارجه في هذا السجل، وتتضمن بيانات إحصائية عن عدد الكتب المترجمة من اللغات الأجنبية أو بالعكس، والنسبة المئوية لها.

جهود المترجمون الأردنيون في الخارج:

قامت بعض المؤسسات الأجنبية والخارجية بتعامل مع مترجمين أردنيين بشكل فردي، كمؤسسة فرانكلين الأمريكية، إذ قام وكيلها في بيروت بتكليف عدد من المترجمين الأردنيين بترجمة عدد من الكتب للمؤسسة، كمحمود السمرة، وعبد الرحمن بشناق، وناصر الدين الأسد، وشجاع الأسد، وزياد عنّاب.

كما أن عدداً من الناشرين الغربيين ومن بينهم الأمريكيين شعروا بان قضية التعريب في الجامعات العربية قد غدت قضية جادة وأنها تسير باندفاع كبير اتجاه تحقيق هذا الهدف، فاتصلت بالمترجمين في بعض الدول العربية ومن بينها الأردن، واتفقت معهم على ترجمة الكتب العلمية المختلفة، لأجل تدريسها في الجامعات العربية.

وكان من بين هؤلاء المترجمين عدد من مدرسي العلوم في الجامعة الأردنية وجامعة اليرموك، مع العلم بأنه لم يظهر قبل عام ١٩٨٣ أية كتب مطبوعة من الكتب التي اتفقت الشركات الأميركية الناشرة مع المترجمين الأردنيين على ترجمتها. ويمكن القول أن اهتمام دور النشر الغربية بترجمة كتبها العلمية إلى العربية ـ أصبحت ظاهرة تلفت النظر في ذلك الوقت.

أما الأساس الذي تعاملت عليه مع المترجمين، فهو النسبة المئوية من ثمن كل كتاب لكل طبعة، مع العلم بأن هذه الكتب كانت تطبع خارج الأردن، ومن بين هذه الترجمات العلمية من قبل مترجمين أردنيين لدور النشر الأجنبية:

١ -المعادلات التفاضلية / وليم أ. بريس، ريتشارد س. دي بريمار؛ ترجمة حسن العزة، أحمد العلاونة (من الجامعة الأردنية).ـ نيويورك: جون وايلي،١٩٨٣ـ ٣١٩ ص.

٢- مبادئ الرياضيات وتطبيقاتها في الاقتصاد والتجارة والعلوم الإدارية / بول ج. هويل، ترجمة حسن العزة، أحمد العلاونة، كمال عوض الله (من الجامعة الأردنية).ـ نيويورك: جون وايلي،١٩٨٤ـ ٣٠٤ص.

٣- الكيمياء العضوية/ ن.و. جراهام سولوفترمان؛ ترجمة عادل أحمد جرار(من الجامعة الأردنية).ـ نيويورك: جون وايلي ،١٩٨٣.

٤- دوائر، نيانط وأنظمة: مساق أول في الهندسة الكهربائية/ ر.سميث؛ ترجمة محمد المقوسي، عصام زعبلاوي (من الجامعة الأردنية).ـ نيويورك: شركة وايلي للنشر،١٩٨٦ـ٩٠٧ ص.

٥- تحليل الإنشاءات: تكامل الطرق التقليدية مع الطرق الحديثة/ هاري هـ . وست؛ ترجمة مصطفى أسرب (من جامعة اليرموك).ـ نيويورك: جون وايلي،١٩٨٤ـ٧١١ص.

.٦ الكيمياء العامة: المبادئ والبنية/ جيمس برادي، هيرالد هيومستون، ترجمة سليمان سعسع، مأمون عيسى حلبي، نيويورك: جون وايلي وأبناؤه، ١٩٨٦.

ومن الذين ترجموا لمؤسسة فرنكلين:

١- محمود السمرة ـ ترجم كتاب(القصة السيكولوجية)، تأليف ليون ايدل، بيروت: المكتبة الأهلية، ١٩٥٩.

٢- شجاع الأسد، وزياد عنّاب- ترجما كتاب(الثورة: عناصرها ونتائجها)ـ تأليف كرين برنتون- بيروت: دار الكاتب العربي، ١٩٦٥.

٣- محمود إبراهيم- ترجم كتاب(فلورنسا في عصر دانتي)ـ تأليف بول روجيرز، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٦٧.

٤- ألبرت بطرس- ترجم كتاب(إنطاكية في عهد نيودوسيوس الكبير)ـ تأليف غلانفيل دواني، بيروت: دار مكتبة بيروت، ١٩٦٨.

٥- د. ناصر الدين الأسد، د. إحسان عباس- ترجما كتاب(يقظة العرب)ـ تأليف جورج أنطونيوس- بيروت: دار العلم للملايين، ط٣، ١٩٦٩.

٦- عبد الرحمن بشناق- ترجم كتاب(بين الماضي والمستقبل)، تأليف حنّة آرندت، القاهرة: نشر دار نهضة

مصر، ١٩٧٤.

ومن الكتب المترجمة لدار (ماكجروهيل) للنشر في نيويورك، الولايات المتحدة:

١- الرياضيات والإحصاء الحيوية لدراسات المحاسبة والأعمال/ جوردن بانكروفت، جورج أو سلفيان، ترجمة جمال سامي مقدس، نيويورك: دار ماكجروهيل، ١٨٩١

٢- التخطيط للتدريس الفعال: مدخل للتربية/ روبرت ريتشي؛ ترجمة محمد أمين المفتي (وآخرون)، ١٩٨٢.

٣- الكيمياء الفيزيائية/ جوردن بارو، ترجمة احمد محمد عزام، نيويورك: دار ماكجروهيل، ١٩٨٥.

ولا بد هنا من ذكر جهود الأديب عيسى الناعوري في مجال الترجمة منذ عام ١٩٦١م، إذ كان بحق من أكثر المترجمين الأردنيين نشاطاً في حقل الترجمات الأدبية، فترجم الكثير من الروايات والأقاصيص والقصائد الشعرية، بالإضافة إلى كتابه « من القصص العالمي: ٣١ أقصوصة غربية» المنشور ضمن منشورات اللجنة الأردنية للتعريب والترجمة والنشر عام ١٩٦٨.

وفيما يلي أسماء ترجماته المنشورة خارج الأردن:

١- أطفال وعجائز- ١٢ أقصوصة لعدد من مشاهير كتّاب القصة الايطاليين المعاصرين- ترجمة عن الايطالية- بيروت: دار المعارف، ١٩٦١.

٢- فونتمارا- رواية للكاتب الايطالي انياتسيو سيلونه، ترجمة عن الايطالية. بيروت: دار الطليعة، ١٩٦٣.

٣- مأساة الإنسان- مأساة شعرية من الشعر المجريّ، للشاعر المجريّ ايمري موداتش- عن الانجليزية. بيروت: منشورات عويدات، ١٩٧٣.

٤-الفهد ـ رواية للكاتب الايطالي جوزيبي تومازي دي لامبيدوزا؛ عن الايطالية، بيروت: منشورات عويدات، ١٩٧٣.

٥- الحضارات الكبرى- روما- تأليف كلارنس جريج(في سلسلة ليدي بيرد)، عن الانجليزية، بيروت: دار مكتبة لبنان، ١٩٧٨.

٦- مختارات من الشعر الايطالي المعاصر- قصائد لخمسة وعشرين من شعراء ايطاليا المعاصرين، عن الايطالية، دمشق: مطبعة ألف باء،١٩٧٨.

٧- الرجال والرفض ـ رواية المقاومة الايطالية، تأليف ايليو فيتوريني، عن الايطالية، عمان: دار ابن رشد، ١٩٨٤.

٨ـ تتويج الشاعر ايوجينيو مونتالي- مستلة من مجلة (الآداب الأجنبية)، دمشق، ٥٧٩١، عن الايطالية، بمناسبة فوز الشاعر بجائزة نوبل.

كما قام عيسى الناعوري بترجمة العشرات من القصائد الايطالية للعديد من شعراء ايطاليا المغمورين ونشرها في الصحف والمجلات المحلية والعربية، ومكافأة له على هذه الجهود منح شهادة الدكتوراه الفخرية من جامعة باليرمو بايطاليا(١٢).

وهناك كتب ترجمها أردنيون، ونُشرت بالتعاون مع المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في تونس، مثل:

١- التقنين الدولي للوصف البيبلوغرافي- تدوب(ك)؛ ترجمة محمود تيّم، تونس: إدارة التوثيق والمعلومات في المنظمة، ١٩٨٢.

٢- التقنين الدولي للوصف البيبلوغرافي للدوريات، تدوب(د)،؛ ترجمة محمود الأخرس، تونس: إدارة التوثيق في المنظمة، ١٩٨٢.

٣- التقنين الدولي للوصف البيبلوغرافي للمواد غير الكتب، تدوب(م غ ك)؛ ترجمة صدقي دحبور، تونس: إدارة التوثيق في المنظمة،١٩٨٣.

٤- قواعد الفهرسة الانجلو أميركية، تحرير ميشيل غورمان، بول و. ونكر؛ ترجمة محمود تيّم، عمان: جمعية المكتبات الأردنية بالتعاون مع المنظمة، ١٩٨٣.

٥- مقدمة إلى نظم المكتبة المبنية على الحاسب الإلكتروني/ لوسي أ. تيد؛ ترجمة محمد أحمد إتيم.ـ تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ١٩٨١.ـ٢٥٨ص.

٦- إعداد معلمي المدرسة الابتدائية والمدرسة الثانوية: دراسة مقارنة عالمية/ ترجمة سامي عبد الله خصاونة.ـ تونس: المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،١٩٨٦. ـ٢٣٩ص.

ويمكن تقدير عدد الكتب التي نشرها المترجمون الأردنيون في الخارج خلال الأعوام ١٩٢١-٢٠٠٦ بحوالي (١٦٦) كتاباً.

الترجمة من العربية إلى اللغات الأجنبية:

يلاحظ في هذا الموضوع قلة ما تُرجم من أعمال الأدباء والكتّاب والسياسيين الأردنيين إلى لغات الأخرى، وتبقى هذه الترجمات قليلة ولا تذكر، ولم يتعرف العالم على الإنتاج الفكري والأدبي الأردني، ويعود السبب إلى أن ما ينشر داخل الأردن لا يصل إلى أيدي

الناس في الخارج، بسبب فقدان الناشر والموزع، في حين نجد أن ما ينشر في بلدان أخرى كمصر ولبنان وتونس والمغرب يجد من الغربيين من يبحث عنه، ويهتم به، ويترجمه.

وفيما يلي بعض من الأعمال الأدبية والفكرية والتاريخية الأردنية التي ترجمت إلى لغات أخرى:

١- مذكرات الملك عبد الله بن الحسين؛ ترجمها إلى الانجليزية ج. خوري، لندن: جوناتان كيب، ١٩٥١، وترجم إلى الأوردية، وطبع في بومبي: الهند، ١٩٨١-١٩٨٢ في الدار القيّمة، مُراجع الترجمة محمد نعمان خان.

٢- تكملة المذكرات (الملك عبدالله بن الحسين)؛ ترجمة الأمريكي هارولد و. غليدن، لندن: دار لونغمانز، ١٩٧٨.

٣- لورنس: وجهة نظر عربية. تأليف سليمان الموسى؛ ترجمة ألبرت بطرس،ط١، لندن: جامعة أكسفورد،١٩٦٦. ط٢، أمريكا، ١٩٦٧، الطبعة الفرنسية الأولى، ١٩٧٣، الطبعة اليابانية.

٤- عروبة القدس في التاريخ. تأليف محمد أديب العامري؛ ترجمة المؤلف نفسه إلى الانجليزية.لندن: دار لونغمانز، ١٩٧٨.

٥- المؤلفون الأردنيون: أقاصيص. ترجمة المستعرب الفرنسي جورج تارتار إلى الفرنسية، طبعت في عمان، ١٩٧٥. وهذه الأقاصيص السبعة موزعة كما يلي:

١) أقصوصتان لعيسى الناعوري، هما: خوري القرية، والأخوات الثماني.

٢) أقصوصتان لمحمود سيف الدين الإيراني، هما: الرقصة الأخيرة، ونهاية الشوط.

٣) أقصوصتان لأمين فارس ملحس، هما: الحزمة الصغيرة، وطريق الآلام.

٤) أقصوصة واحدة ليوسف العظم، هي: أهلاً بالربيع.

باحث أردني

الهوامش والمراجع

(١) كايد هاشم: كتاب تأملات مرقص أوريلبوس، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عمان، العدد٢٧، ١٩٩٢.ص٣١٢.

(٢) حمد الله المناصير: البدوي الملثم في ذكراه الثانية والعشرين، المجلة الثقافية، العدد٣٢، ١٩٩٤،ص٣٢٢-٣٢٧.

(٣) المجلة الثقافية،الجامعة الأردنية، العدد (١٠/١١)،١٩٨٦،ص٢٨٣.

(٤)المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد (١٠/١١)، ١٩٨٦، ٢٨٣، ٤٠٤.

(٥)محمد الصويركي: الأكراد الأردنيون، ١٤٠.

(٦) محمد أبو صوفة: من أعلام الفكر والأدب في الأردن، ٤٥٦.

(٧) محمد الصويركي: اربد المدينة تاريخ وحضارة وآثار، ٣٣٢.

(٨) يوسف بكار: رباعيات عمر الخيام، ترجمة مصطفى وهبي التل. دار الديل، بيروت، مكتبة الرائد العلمية، عمان، ٢٠٠٠.

(٩) البدوي الملثم: عرار شاعر الأردن، عمان، ١٩٨٨،ص٧٨، ٨٥، ٩٢، ٩٤. جعفر العقيلي: عرار مترجماً، جريدة الرأي، العدد ٢١٤١١الصادر يوم ٢٠٠١/١٢/٧.

(٠١) محمود الأخرس: ا لببليو غر ا فيا ا لفلسطينية الأردنية-١٩٧٨- ١٩٠٠، ٢٣-٢٥.

(١١) عيسى الناعوري: واقع الترجمة في المملكة الأردنية الهاشمية، ٢١-٢٢.

(٢١) نفس المرجع السابق، ٢١.

(٣١) نفس المرجع السابق، ٢٥.

عمان في الأدب

❖ د. إبراهيم خليل

ما الذي يدفع الأديب لذكر المكان في نتاجه الأدبي إنْ كان شعرًا أمْ نثرا؟ لا ريب في أن هذا السؤال جدير بإجابات متعددة على وفق النوع الأدبي المعين، وعلى وفق السياق، فكاتب القصة، بلا شك، يريد بذكر الأمكنة مساعدة المتلقي على تخيل الأحداث التي تسرد في القصة وتروى، فالمكان هو الإطار الذي يسهم في تحقيق الإيهام بالواقع، إلى جانب أطر أخرى كالشخوص، واللغة، والحبكة. وفي المسرحية لا بد من ذكر المكان الذي ينبغي أنْ يُجسّم على خشبة المسرح للغاية نفسها، وهي إيهام المشاهد بأنّ ما يراه حقيقيٌّ، أو يكاد يكون من الواقع، لا وليد خيال يعرض عليه ما هو وهميّ. أما المكان في الشعر فعلى غير العادة لا يساعد على التخييل، ولا على الإيهام بالواقع، وهو ليس ضرورة في الغنائي، فقد يكتب الشاعر قصيدة غنائية، أو قصائد، لا يذكر فيها مكانًا معينًا، ومع ذلك لا تبدو لنا القصائد مفتقرة لشيء ضروري تكتمل به معانيها، وأغراضها المقصودة.

وإذا ذكر المكان في الشعر، فقد يذكر للدلالة على شيء آخر: كالانفعال بالطبيعة، أو استرجاع الذكريات: لا سيما ذكريات الطفولة، أو الصبا، أو المحبة، والعشق، أو الحنين إذا كان الشاعر مغتربًا، أو للوصف الخالص الذي يتحول فيه الشعر إلى رسم بالكلمات. وقد يكونُ ذكر المكان رمزًا لمدلول لا علاقة له بالأمكنة المذكورة، فقد يذكر الشاعر الأندلس في قصيدة لا علاقة لها بموضوع الأندلس، وقد يذكر نجدًا دون أن يكون له شيءٌ في نجد، وهكذا يتحول المكانُ إلى دالٍ تحرّر من دلالته الاصطلاحية ليعبّر عن مدلول خاص، طبقا للقول المأثور دلالات الألفاظ في الشعر دلالاتٌ خاصة بعيدة عن الاصطلاح والتواضع.

وعندما يقف الدارس إزاء موضوع عمان في الشعر، فلا بد أن يلاحظ تنوع مواقف الشعراء من هذا الموضوع، فعبد المنعم الرفاعي وهو شاعر معاصر

لعرار ترتبط لديه المدينة بالذكريات الحلوة التي مرّ بها في سنيّ الصبا، لذا نجده يراها زهرة في كف غانية تبوح بأحلام الشاعر وبأحلام من يحب على هيئة النجوى التي تضمخ الكون عطراً يطوف بالبطاح والتلال والوادي(السيل) والمنزل الرطب في ظلال (رأس العين):

عمانُ يا زهرةً في كفّ غانيةٍ
هل تذكرين وقد عشنا الهوى وصبا
باحت بأحلامنا النجوىوردَّدها
واديك، وانطلقت خلف البطاح ربى
يا أخت عمري أأنسى أنَّ مجلسنا
في جانب (السَّيْل) كان المنزلُ الرَّطبا
وأنت عند ظلال (العيْن) غانيةٌ
ألقتْ على خدْرها من سحْرها حجُبا

وهذا موقفٌ لا نجد نظيره عند عرار إلا في قصيدة له بعنوان «ظبياتُ وادي السير»وأخرى هي: «الوقوف بوادي السير» وهي البلدة التي تهيج في ذاكرته أطلال هواه، ويلمح فيها أنقاض حب، ومجالس لهو وخمر ربما كان يرمي بها إلى التعبير عن موقف سياسي:

فألمس الشوق في أطلال ذاكرتي
وألمح الحبَّ في أنقاض أوطاري

ولكنه في قصيدة أخرى «والعلم في عمانَ أزياءُ» يثور غضبًا على ما في المدينة من تمييز بين شرائح الناس، ومن تزييف في العلم.ويمتزج شعورُ محمود فضيل التل تجاه عمان بلون من العتاب الذي نجده في شعر عرار، فهو باق على العهد بالرغم مما يلحق به من أذى يعذبه، وعلى الرغم من النار التي تتأجج بين جوانحه، وتضطرم في جسده وكيانه، فتحيل حياته جحيمًا لا يطاق، فهو كالقربان الذي قدم على مذبح الحب:

عمانُ عمانُ إني من ثرى وطنٍ
مهمـا يعذّبنـي أزداد إيمـانا
ظننت حبك يبقى في تألقـــهِ
لكنـما بعد حين صار نيرانا
فيك التغنّي وحقـا أنت عاصمةٌ
ما كان ذنبك أني كنت قربانا
بين العواصم تختالين شـاهدة
على الحضارة إنسانا وبنيانا

على أنّ عبد الرحيم عمر يجدد في قصيدته «أغنية إلى عمان» ما كان ذهب إليه الرفاعي فهي هوى الشاعر الذي يعصف بفؤاده العاشق، وهو هوى مؤرق، غير أنه لا يشكو هذا الأرق بل يلتذ به، ويهشّ له طالبا المزيد، فالشوْق رائع لا سيّما إذا كان العشق يتردّدُ في نفسه كالنشيد المتناغم:

زيدي هواك أيا حبيبة زيـدي
لسواك ما ألقي زمام قصيـدي
عمانُ إنْ أكتم هواي تجـلداً
عصَفَ الهوى بفؤاديَ المَغْمود
ما أرْوَع الشوْق الأبيَّ نصونه
نغَـــمًا يؤرِّقنا بلا ترْديد
حتى إذا ناديتِ في ليل الأسى
لباك بأسُ فتىً وطـهْرُ شهيدِ

وفي قصيدته «إيهِ عمانُ» يسلط الشاعر يوسف حمدان الضوء على عمان باعتبارها مدينة الحبّ التي تصبو لها كلّ عين، ويهفو لها كل قلب، فهي كالفتاة الحسناء التي تخضع بنظراتها القلوب، فلا تملك من شأنها انفكاكا، ومن أسْرها تحرُّرًا، وعتقاً، فخلاصها من ذلك الأسر صعْبٌ إن لم يكن مستحيلا، ثم لماذا يسعى المحب للخلاص ما دام هذا الحب سائغاً عذباً:

إيه عمانُ صدر أهلك رحبُ
لا يجافي وفيه للكـل حـب
كلّ عين إلـيك تنظر شوقاً
كلُّ قلب إليك يهفو ويصبـو
فيك شيءٌ إذا رأتهعيونُ
أو قلوبٌ خلاصُها منه صَعْبُ
ما عرفنا لديكِ عمّـانُ إلا
أنك الحـبّ سائغٌ وهو عذبُ
لا تبالي بمن يصدّ ويمضي
قد يعقّ الأم من بنيها الأحبّ

وهي عند الشاعرة هيام رمزي الدرْدنجي الملاذ الأخير مما يلاقيه المتكلم في القصيدة من أحزان، وأوْجاع، فأينما ذهبَ، وأنى تنقلتْ به السبل، والطرق، لا يجد في غيْرها ما يؤنس وحشته، ويحنو عليه حنوَّ الأمّ الرؤوم على وليدها

الصغير تمنحه الحنان، والدفء، والحبّ:

أتيتك يا عمّانُ مكلومة الحشا
وقلبـيَ منْ الأحزان ينزفُ بالدَّم
فكفكفتُ دمْعي، وانتزعتِ مَواجعي
وداعبْتِ أحلامي ، فأوْرَقَ مِعْصَمي
فوالله يا عمَّانُ حبّك في دمي
واسمكِ في سمْعي كلحْـــنٍ مُنغّمِ
تعوّدْتُ أنْ ألقي إليكِ مَتاعبي
فسِحْرُك يُنْسيني وحُسْنك مُلهمي

والملاذ الأخير هذا هو ما تشيرُ إليه شهلا الكيالي في قصيدة لها بعنوان «لعيْنيْ عمان» فكلما ذهبت إلى مكان شعرتْ بالحاجة إلى هذه المدينة التي تستقبلها بالحنوّ، والرِّفق، فتحس بنعمة الاستقرار، وتزايلها مرارة الاغتراب، فمهما جدّد المتكلم في القصيدة موضع الإقامة، تذكـّر أنّ له فيها بيتا، هو البيت العتيق:

كل ما فيك مدهشٌ وعميقُ
يا رحيقاً يغار منـه الرحيقُ
هكذا نحن شهقة ورحيـلٌ
رغبة مرة وحزن رفيــقُ
كلَّ يوْم نؤمُّ بيتـا جديـداً
ولنا في الضلوع بيت عتيقُ

وترى عائشة الخواجا عمّان بما يُرفرفُ في أجوائها من أعلام ، ورايات، وما يخفق في سمائها من بنود، كتلة نور، وجذوة إشراق، كأنها تجتذبُ الشمْسَ من موْقعها لتبقى منارة يسمو في ضوئها من يقيمون في جبالها السَّبْعة، فعمان هي ربّة الحُسْن لا ربّة عمون حسْب، وبها يتغذى الإبداع، ويرتقي الفن، ويغتني الإلهام، والوحي:

فعمّان ربة حســن البلاد

يغذي هوى الروح إلهامُها
وقد صانها الله للأكرمين
فحقَّ على الشعب إكرامها
وهي إلى ذلك كله جوهرة الكوْن،
وسرُّه المكنون، ودرّهُ المصون،

وبداية البدايات:

عمانُ جوهرة الثرى لن ترتديك عرى الغواية
ولأنت سر الجوهــر المكنــون تاريخ البداية

ويلفت النظر جميل علوش في قصيدة له بعنوان «عمان» إلى ما تزهو به المدينة من عمران يشجع الشعر على الوقوف إزاء ذلك الزهو، محتفلا به، جاعلا من ليل المدينة المتوهج بالأضواء نهارا مؤتلقا فيه العجب العجاب، والجمال الفائق الخلاب:

زهت عمان بالعمران حتى
سمت للنّجم أرْبُعها الجذابُ
ولولا جَهْدُ عاهلــها المفدى
لكانتْ لا جمال ولا خلابُ

وثمة قصيدة تجمع إذا جاز التعبير بين ما سبق، وهي قصيدة «عمان» للقاص والمسرحي الشاعر جمال أبو حمدان، ففيها يتصور المدينة حبيبة إلى القلب، سيدة التاريخ، والزمن، ففي أنوارها يجد التاريخ مأواه وملاذه، فهي جارة الشمس تارة، وهي شمس أخرى تشرق ويأنس لها الحب، وإذا كان للشمس أن تكسف فشمس عمان لا كسوف لها:

يا جارة الشمس هذي الشمس إنْ غربت
أشرقتِ أنْت بأنس الحـبّ حين صفا
قد تكسَفُ الشمس إذ تخفي توهُّجها
ووهْجُ حسنك يا عمّـــانُ ما كُسِفا

وحبُّ عمان لدى الشاعر مختلفٌ عن حب غيرها اختلافاً كبيرًا، فهو حبٌّ مشوقٌ، على الرغم من أن الجفاء لا يعرف إليه طريقا، ولا يهتدي لسبيله، فالوصالُ ممتدٌّ على مدى الزمان، وتلالها السبع ترعى صفاءَ المودة بين العاشق والمعشوق، لا يؤثر فيها شيءٌ مما تضيق به الأرض، فهي كزهرة شغوف بالطيب الذي تنشره، وبالعطر الذي يتضوَّعُ منها، مستجيبًا لشغف الكون:

وإن تناءت شِعابُ الأرْض واغتربَتْ
عن السماء وجفَّ الوصْلُ يوْمَ جفا
رعتْ تلالكِ صافي الودّ بينهما
فتاقت الأرْضُ للعلياء وائــتلفا
يا زهرة الأرْض إنّ الأرْضَ مُولعةٌ
بطيب نشْرك حينَ الكوْنُ قد شغَفا

***

يختلفُ الأمر قليلا لدى شعراء المدرسة الحديثة، فقد تتحول المدينة في القصيدة الحرة إلى صورة أو رؤية أو حلم يعبر عن تعلق الشاعر بالمكان تعلقا يشغله عن أي شيء آخر، وقد يتطرق لذكر الأحياء والمواضع في غير قليل من التفصيل وسط مناخ شعري يقوم على استخدام المفردة في غير ما تدل عليه دلالتها الوضعية المعروفة. فعندما يذكر شاعر دخوله شارعًا يقابله فيه طيرٌ هارب، يحاور ذلك الطير، ثم نكتشف أنه لم يحاور غير نفسه:

قلتُ للطير أساله
كيف للشدو أنْ يهجر العشب
والشجر الأخضرا
وسألتُ
ولكنني لم أجد غير صوتي
يعود إلى حيرتي

وتتوالي الصور، وتتراكم لنكتشف أن المتكلم في القصيدة يجتاز عددًا من المواقف قبل أن يميل إلى منزل بجناحين يبحث فيه عن يقين، فماذا كان هذا اليقين؟ إنه شارع "يحْرُسُ الحدائق، ويحرس الشمس، ويحلم بالظلال، وهو لا يعدو أنْ يكون غابة إسمنت يعلو فيها البيت حجرًا على حجر، وطابقا فوق طابق، إنه شارع الجاردنز:

كان الذي قد سمعتْ
شارعًا يدّعي أنه حارسٌ للحدائق
لكنه يحرُسُ الشمس عند الغروب
ويحلم بالظلّ حين ينامْ
وحين يفيقْ
يعودُ إلى حاله،
غابةً من صخورٍ منسّقةٍ، طابقاً طابقاً
حجراً حجرًا..

وعند حبيب الزيودي تلتحم صورة شارع السلط بمعاناة حمدان، ومعاناة النساء اللواتي يبكينَ لأسباب غامضة قد تكون على شهيد، أو شهيدة، ولكن هذه المعاناة، وذلك البكاء، تحجبهما بسمة الوطن المشرق المضيء:

لا شيءَ أجملَ من شارع السلط
تسكب عمانَ عند الغروب ضياءا
وتملؤنا أنجمًا ونساءا
وحمدانُ مبتسمًا يتجوّلُ
المخُ خلف ابتسامتهِ وجَعًا غامضًا وبكاءا
واقرأ في وجههِ ما يُحيلُ العناءَ ضياءا
لنا وطنٌ
عندما سكبتْ بقناديله الأمّهاتُ الدُّموع أضاءا

في «عصافير النوافذ» لعبد الله منصور يذكرُ المتكلـّمُ في القصيدة جبل الأشرفية، لكن بقية القصيدة تعزف على أوتار التعلق بالمدينة بصفة عامة، لا بمكان الذكريات، ولا بمرابع الطفولة الغابرة، فهو يرى المدينة مثل ليلكة مرطبة بالندى، أو مثل غيمة زاخرة بالعطاء، والخير، والمطر:

ناديتُ
يصحبني الصدى
لكنها عمّان تدنو
مثل ليلكةٍ يبللها الندى
والأشرفيّةُ في حنيني
وجه عاشقة يليقُ بها السهرْ
فتوسدي عمري وكوني
في عيوني
غيمة كالحبِّ ناضجة
وتزخر بالمطرْ

وفي اعتذار للمدينة نجدُ الشاعر عمر شبانة يلحّ على توحّده بالمدينة التي أسْهمت أمكنتها، وأحياؤها، وأرصفة شوارعها، في نسْج حياته، وأيامه، مثلما أسهم بعشقه، وجوْلاته المتكرّرة الدائمة في تفجير الطاقات التي أغنتْ أزقتها، وأحالتها إلى تيار دافق من الياسَمين، فالمدينة لا تكتسِبُ ألقها بما فيها من بنيان مثلما عبّرتْ قصيدة جميل علوش، وإنما بما فيها من إنسان:

أيها العابثون بأجنحة العاصمة
إنني قلبها ويداها
اسألوا الأرصفة
عن ضلوعي التي عانقتها طويلا
اسألوا في مطاعمها
عن نحيل إذا جاع قاد الخطى نحوها
اسألوها عن العاشق المتشرّد فيها
اسألوا كلّ مقهىً وبار
اسألوا كلّ وجه ترون
اسألوا دمَها في الشوارعِ

من حرَّض النار فيه
وأطلقَ بيْن الأزقة نهْراً من الياسمين.

ومن تفاصيل المكان في «اعتذار للمدينة» ننظر في صورة أخرى لسعد الدين شاهين الذي يمزج بين موضع الذكريات والحاضر والرؤية الحضرية التي عبر عنها أحمد المصلح في «وقت لشارع الغاردنز». فهو لا يكتفي بالتنويه لذكرياته في عمان، طالبًا من المدينة أنْ تذكّـره بالذي مضى، وبأيام كا فيها يتسلق طريق «المُصدار» على نحو ما ذكر غالب هلسا في روايته سلطانة، والتنقل بين بسمان والمسجد الحسيني، ولا يفوته أن يذكر القلعة التي جرتْ في إطارها أحداثُ روايات زياد قاسم منبّهًا على المشهد البانورامي الذي يُرى من تلك الذروة:

وأنا أسابق خطوتي
أردُ السبيل، وأصعد المصدار
من بسمان،
حتى سور مسجدها الحسيني

***

وإذا اعتليت حجار قلعتها
وسور سبيلها
سترى معي عمّانَ في حالاتها
صورًا لأجمل سيّدة

وهذه السيّدة هي التي يقفُ حيدر محمود هواه عليها فلا يعشق من المدن إلا عمان، ولا ملاذ له أو موئل سوى المدينة التي هي جرحه، ورمحه، وخبزه، وملحه، وهي التربة النديّة التي تنمو فيها فروعه، وتعلو بينما تمتدّ فيها جذورُه، وترْسَخ. ولا ريْبَ في أنّ عودته إلى عمان بعد اغتراب، طالَ أوْ قصر، تغدو سببا للاحتفال، والاختيال، داخل عباءات الفرح الأخضر:

وعدتُ إليك يا عمانُ
يا جرحي
ويا رمحي
ويا خبزي
ويا ملحي
فمدي لي يديك ومرِّغي وجهي
بتربتك السماوية
وردي لي ولو بعض الهوى، فلقد
وقفت عليك هوايَ، كنتُ أصبح من منفاي
أرفض أنْ نكونَ اثنين

وتتكرّر هذه المشاعر والمواقف في قصيدة لعبد الله رضوان بعنوان «أغنية إلى عمان» لكنّ الحبَّ هنا يندغم بالانتماء والشعور بالاستقرار والأمن، وهو شيء لا تمنحه للمتكلم في القصيدة أي مدينة أخرى، لذا لا عجب أن تكون مدينة الأحلام والبهجة والمسرة والأشواق، هي عمانُ، ولذا تستحق منه هذا الشعر الاحتفالي:

لعمّانَ أحلى القبل
وأحلى الأماني
لعمان أحلامنا المبهجة
أشواقنا
ومسراتنا وحنين العذارى
لعمّان أن نحتفل
لعمان حين حمتنا على غفلة من عيون الحرس

وحاضر المدينة يتصل عنده بالماضي من خلال الاسم «عمون» وذلك في قصيدة له أخرى بعنوان«أغنية إلى عمان» التي يؤكد فيها أنه وعمّان أليفان فقد درجت خطاه على رصيف شارع السلط، وتغنى بجبالها السبعة التي تمثل نجومًا على الأرض يستضيء بها العربيّ الأبي:

لديني جديداً عمون
لديني وفيّاً كما ولدتني الغيوم
على شارع السلط سارت خطاي
فغنّت جبالٌ لها سبعة
شكلتها النجوم
أنا العربيّ الأبيٌّ
لديني جديداً «عمون».

***

إذا تجاوزنا الشعر إلى النثر ضاق بنا الأمر حيزًا وزمنًا عن استيعاب الكثير جدا مما كتب حول عمان المدينة، والإنسان، والتاريخ. لذا أصبح لزامًا علينا أن نتخير من النثر نوعًا واحدًا، أو نمطاً هو السرد الروائي. وهو على ندرة ما يتراكم منه في المكتبة الأردنية أكثر من أن نستطيع الإحاطة به في هذه العجالة. ومنْ هنا لا بدّ من أن نكتفي

بالإشارات، وللقارئ الراغب في الاستزادة أن يعود للكتب، والروايات متى شاء، وأراد. ولعل أقدم رواية نبه عليها الدارسون من الروايات التي تجري حوادثها في عمان هي رواية محمد سعيد الجنيدي مذكرات تلميذة مراهقة(١٩٥٤). وقد اتبعها برواية أخرى تحمل عنوان«الدوار الأول»وفي ظننا أن رواية عودة الطائر إلى البحر لحليم بركات كانت من أوائل الروايات التي وقعت بعض حوادثها في عمان في أثناء الحرب العربية الإسرائيلية عام ١٩٦٧. فقد ذكر فيها المؤلف عودة رمزي الصفدي من بيروت إلى عمان بصحبة عدد من الطلبة، ووصف الكثير من المشاهد في شارع السلط، والأشرفية، والمخيمات. وفي رواية تيسير سبول يبدو عربي ذ بطل الرواية - متنقلا بين الزرقاء وعمان، لكن المؤلف لم يذكر عمان بالاسم. وفي رواية «سلطانة» لغالب هلسا نجد البطل جريس يتذكر طريق المُصدار، ويتذكر الماضي في عمان، مؤكدًا أنه عاش وتنقل في مدن كثيرة لكن الحب الذي ينبض به فؤاده إنما هو حبٌّ مدينة عمان.

ولعلّ زياد قاسم أكثر الروائيين اهتمامًا بأجواء المدينة في رواياته بدءًا بأبناء القلعة ومرورا بغيرها من روايات كالزوبعة والعرين، ولا غرابة في هذا فالكاتب ولد في عمان، وعاش فيها، وكتب روايته عن تلك الأيام التي مرت من طفولته حتى شبابه. فهي شاهدة عليه مثلما هو شاهد على العصر، والحوادث، والمكان، وما جرى في ذلك كله من تحولات سواء على المستوى السياسي، أو الاجتماعي، أو السكاني. ولمؤنس الرزاز ولع لافت بعمان، فقد تناول أجواءها في روايتين، هما: الذاكرة المستباحة، وجمعة القفاري:يوميات نكرة. وأما رواياته الأخرى، فلا تخلو من إشارات لبعض الأمكنة التي يعرفها كل من يعرف عمان. ومن الروايات التي لا مناص من الإشارة إليها هنا « الحياة على ذمة الموت» لجمال ناجي، وقبلها روايته مخلفات الزوابع الأخيرة، وأخيراً روايته» عندما تشيخ الذئاب، التي تقع بعض حوادثها المهمة في جبل الجوفة، واللويبدة، والرابية، وجبل عمان..ورواية شارع الغاردنز لأفنان القاسم، التي تروي من خلال صراع الشخوص كيف تحول هذا الشارع من بقعة ملتفة الأشجار لا تحتوي من الأبنية إلا مطعما يلتقي فيه بعض علية القوم إلى شارع تجاري يمتلئ بالمؤسسات الكبرى. ورواية دفاتر الطوفان لسميحة خريس، ورواية الشهبندر لهاشم غرايبة الذي صور لنا بعض التحولات في عمان في عشرينات القرن الماضي وما تلاها حتى الحرب العالمية الثانية. ومن الروايات البارزة التي تدور بعض حوادثها في عمان رواية «ترابُ الغريب» لهزّاع البراري، ورواية «هاوية الجنون» ليحيى الحباشنة. ورواية قاسم توفيق «أرضٌ أكثر جمالا» وبعض روايات إلياس فركوح.

وفي حقيقة الأمر يستحق الكتّاب الذين تراءت عمان في رواياتهم، وتجلت، أن يكون نتاجهم موضع اهتمام الدارسين، وأن تخصص لرواياتهم ورقة خاصة في هذه الملتقى. وهذا بالطبع ينسحب على أنواع أخرى كالسيرة، والقصة القصيرة، وذلك لا يسمح به الوقت ولا طبيعة المناسبة.

ناقد اردني

واسيني الأعرج في «نوار اللوز»: بين تغريبة الهلاليين ومعراج الفقراء

❖ سلطان الزغول

ولد واسيني الأعرج عام ١٩٥٤ في قرية سيدي بوجنان على الحدود الجزائرية المغربية، ثم انتقل إلى مدينة تلمسان في العاشرة من عمره، قبل أن يستقرّ عام ١٩٧٣ في مدينة وهران، حيث بدأ يعمل في الصحافة، ويدرس اللغة العربية في الوقت نفسه. إضافة إلى تعلّمه اللغة الإسبانية التي يقول عنها: «كنت أشعر أنّ بها سرّ أجدادي، خصوصا وأنّي من المورسكيين، أي الذين اضطرّوا إلى ترك الأندلس بعد سقوطها». ثم سافر إلى سورية لإكمال دراسته، حيث حصل على درجة الدكتوراه في الأدب من جامعة دمشق، قبل أن يعود إلى الجزائر. وهو يقيم في فرنسا منذ عام ١٩٩٤، ويعمل أستاذا في جامعة الجزائر المركزية، وجامعة السوربون بباريس.

والأعرج روائي وناقد وقاص نال شهرة عالمية، وترجمت أكثر أعماله إلى عدد من لغات العالم، كالفرنسية والإنجليزية والإيطالية والإسبانية والألمانية وغيرها. وقد اختيرت روايته «حارسة الظلال» عام ١٩٩٧ ضمن أفضل خمس روايات صدرت بفرنسا. نال جائزة ابن هدوقة للرواية الجزائرية على مجمل أعماله، وجائزة المكتبيين الكبرى على روايته «كتاب الأمير»، وهي تمنح عادة لأكثر الكتب رواجا واهتماما نقديا في السنة، كما حصل على الجائزة الوطنية التقديرية. ثم مُنح جائزة الشيخ زايد للآداب في أولى دوراتها عام ٢٠٠٦. وهو متفرّغ منذ سنوات للإبداع الروائي. ومن أهمّ أعماله الروائية: البوابة الزرقاء (١٩٨٠). نوار اللوز (١٩٨٣)، ضمير الغائب (١٩٩٠). الليلة السابعة بعد الألف في جزأين: رمل المابة (١٩٩٣)، والمخطوطة الشرقية (٢٠٠٢). سيدة المقام (١٩٩٥). حارسة الظلال (١٩٩٦). ذاكرة الماء (١٩٩٧). شرفات بحر الشمال (٢٠٠١). طوق الياسمين (٢٠٠٣). كتاب الأمير (٢٠٠٥).

ربما كان واسيني الأعرج أحد أهمّ الأصوات الروائية في الوطن العربي. وتنتمي أعماله إلى الرواية الجديدة التي لا تستقرّ على شكل واحد. ويشبه الأعرج الرواية بالإنسان القادر على التجدّد والتأقلم، ويرى أنها ليست ملحمة البرجوازية كما جاء في التعريف القديم، بل هي ملحمة العصر الحديث. ويضيف: «أرفض أن تتحوّل الرواية إلى منابر وفضاءات للخطاب الإيديولوجي والسياسي والديني، فلتتحوّل إلى فضاءات للخطاب الأدبي، لأنه يستدعي الخطاب السياسي والإيديولوجي، ولكن ضمن نسق من المتخيّل». ثم يستدرك: «لا يوجد فكر وتأمل وحياة خارج الإيديولوجيا، أي خيار عالم الأفكار... لكني أرفض التسطيحات التي كثيرا ما تكون الإيديولوجية سببا أولا فيها. عالم الأفكار عالم معقد ويحتاج إلى ملكات

كبيرة، وأحيانا استثنائية، بينما خطر الإيديولوجيا أنها تبسّطه وتقتله. خطر الإيديولوجيا في المجال الفني متأتٍّ من هنا... عندما تعلن عن نفسها بشكل فجّ وتبشيري تقتل النصّ وتدمّره من الداخل».

وحول عنايته بالتراث الحكائي العربي، الذي ظلّ يستفيد منه في بناء روايته يقول الأعرج: «العودة إلى التراث الحكائي المكتوب منه والشفوي بما يحمله من عوالم مدهشة بسحرها ومحلّيتها هو الطريق الوحيد لنحت خصوصية للرواية العربية يمكن من خلالها أن تضيف للإبداع الروائي العالمي، مثلها مثل أدب إفريقيا السوداء، أو أدب أمريكا اللاتينية». كما أنّ له نظرته الخاصة لهذا التراث، يقول: تشكل النصوص العربية الكبرى، كرسالة الغفران، وألف ليلة وليلة، وحي بن يقظان، وكتب الرحلات، أشكالا سردية كان يمكن أن تؤسس لجنس أدبي عربي خاص، قد يكون الرواية أو شيئا شبيها بها، لو أن النهضة الحديثة جاءت بشكل مخالف لما أتت به.

يأتي هذا الحديث عن واسيني الأعرج بمناسبة دراسة روايته «نوار اللوز»، ابتداء من نظام عنونتها وعتباتها، ثمّ خطابها الفكري، والأسس التي انبنت عليها، في محاولة لسبر أغوارها، وبيان جمالياتها.

العنوان وعتبات النص

يُتبع الكاتب عنوان الرواية الأساسي بعنوان فرعيّ يوضّحه، هو «تغريبة صالح بن عامر الزوفري». وهي عادة يتّبعها منذ روايته الأولى «البوابة الزرقاء»، التي يضع لها عنوانا فرعيا هو «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر»، وكذلك فعل في رواياته الأخرى مثل «كتاب الأمير» الذي يفسّره عنوان فرعيّ هو «مسالك أبواب الحديد»، أما «طوق الياسمين» فيفسرها عنوان فرعيّ أيضا هو «رسائل في الشوق والصبابة والحنين».

ويشير الأعرج إلى هذا الأمر قائلا: يمكن إلحاق هذه العادة في العنونة بالعتبات، فهي عتبة إيضاحية تعطي ما هو أساسي في النصّ، وهي ليست غريبة، بل تحاول إزالة الغرابة، كما أنّها عادة سردية عربية تقوم على تلخيص ما يرد في النصّ، اتّبعها المسعودي والقلقشندي وغيرهما.

وإذا تمعّنا في العنوان الفرعيّ تأكد لنا أنّه بقدر ما يوضّح النصّ يومئ إلى تماهيه مع التغريبة الهلالية. ويأتي الإيضاح من زاوية أنّ العنوان الأصليّ مبهم، يعطي انطباعا بالتفاؤل والأمل، أما العنوان الفرعيّ فيؤكد أنّ في الأمر رحلة صعبة، ربما تكون مرّة يحيطها الخطر والوحدة، فكلمة الزوفري تعني الوحيد، لكنها بالتأكيد تنتهي بالوصول إلى شيء ما، يؤكّده النوار في العنوان الأول.

ولا يكتفي الكاتب بالعنوان الفرعي، بل يجعل لنصّه بعد الإهداء عتبتين أخريين، يقول في أولاهما: «قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها متعبة، تنازلوا قليلا واقرؤوا تغريبة بني هلال. ستجدون حتما تفسيرا واضحا لجوعكم وبؤسكم. ما يزال بيننا وحتى وقتنا هذا: الأمير حسن بن سرحان، ودياب الزغبي، وأبو زيد الهلالي والجازية» (نوار اللوز-٥).

إنّ ما حدث في الماضي وصاغ تاريخ المكان ما زال فاعلا في الحاضر. بل إنّ نماذج الأمير حسن، ودياب، والهلالي، وحتى الجازية ما زالت تتناسل وتتكرّر، إنها نماذج لطبقة الحكام والمتنافسين على الزعامة. والحروب التي حدثت في التغريبة بين هؤلاء ما تزال تحدث اليوم، وقودها الفقراء والمنسيّون. فإذا ما مضينا مع هذه العتبة ازددنا يقينا بالاتجاه الفكري الذي تنبني عليه الرواية: «فمنذ أن وجدنا على هذه الأرض وإلى يومنا هذا والسيف لغتنا الوحيدة لحلّ مشاكلنا المعقّدة»(نوار اللوز-٥).

لم يعد من شكّ في تماهي هذه الرواية مع التغريبة الهلالية، ومحاولة قراءتها قراءة جديدة تعرّي أبطالها، وتوضح توجّهاتهم وآراءهم وأفعالهم. وحتى لا يجنح بنا الظنّ لحظة واحدة جهة أنّ الكاتب يبني رواية تاريخية يضيف: «إنّ أحداث هذه الرواية هي من نسج الخيال بشكل من الأشكال، وإذا ورد أيّ تشابه أو تطابق بينها وبين حياة أيّ شخص أو أية عشيرة أو أية قبيلة أو أية دولة على وجه هذه الكرة الأرضية، فليس ذلك من قبيل المصادفة أبدا»(نوار اللوز-٥). إننا إذن أمام رواية انبنت في رحم الواقع، أما الخيال الذي ينسج أحداثها فهو خيال يرتكز على قواعد أرضية، إنه خيال بقدر ما في الحياة من وقائع غير معقولة.

أما ثانية العتبتين فهي نقل من كتاب المقريزي «إغاثة الأمّة في كشف الغمّة»، جاء فيه: «من تأمل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته، وعرفه من أوله إلى غايته، علم أنّ ما بالناس سوى سوء تدبير الزعماء والحكام، وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد»(نوار اللوز-٦/٥). ما يؤكد أن الرواية تنحاز للناس، وتحاول أن تقدّم صوتهم في ظلّ غفلة الزعماء عن النظر إليهم، أو إعطائهم أدنى اهتمام.

وإذا كان التاريخ المكتوب هو تاريخ الزعماء، وحتى الشعبيّ منه لا يهتمّ بالعاديين من البشر، فإذا اهتمّ لم يفرد لهم مساحة كافية، إذا كان كذلك فقد آن للرواية أن تقدم صوت هؤلاء المنسيين المهملين، وأن تنصفهم شيئا قليلا.

بين غربة صالح وطلوع النوار

تقدّم «نوار اللوز» بطلا إيجابيا، ليس مثاليا ولكنّ حسناته غالبة على سيئاته. وتتقاطع حياته مع السيرة الهلالية، فهو من بقايا الهلاليين، لكنّه «أحد أتعس سلالة بني هلال التي قادها الجوع إلى التهريب»(نوار اللوز-٨). كما أنّ أبطال السيرة الهلالية يملؤون حياته، ليله ممتلئ بالجازية، أما نهاره فيربط أحداثه بأحداثها في وعي كامل.

يضمّ الفصل الأوّل خمس مشاهد تحت عنوان «تفاصيل صغيرة»، أطولها المشهد الأوّل الذي يظهر فيه صالح بن عامر في بيته الزنكي وقد أهلكه النبيذ، وذهب به إلى أقصى حالات الهذيان. فتشقّ الجازية الحائط، ثم ترجع من حيث أتت دون أن يتمكّن من لمسها. وتحضر المسيرديّة، زوجته الراحلة، أيضا. كما تحضر لونجا الصغيرة، أرملة الإمام ذات العيون المتّسعة.

ويكاد هذا المشهد يلخّص الرواية، ففيه نعرف تاريخ العامريين الذين اجتاحت زلازل ومجاعات وأمراض بلدتهم فركبوا البيداء، وفي الطريق مات أكثرهم، أما الباقون فقد جنّوا. ويفسّر مؤرخ البلدة وقدماؤها وأعيانها أسباب ما حدث بطمع غنيّهم في فقيرهم، لكنّ المؤرّخ الذي تنبّأ بهلاك هذه السلالة أبقى خيطا رفيعا من الأمل: «دار عليهم الزمان، وسيدور على ما تبقى من باقي هذه السلالة. وقد ينجو وجه محروق لم تتلفه رمال الصحراء... وقد يبعث الذرية إلى الخلق من جديد»(نوار اللوز-١٠).

ولعلّ هذه النبوءة تلخّص حياة صالح الذي بقي بين اليأس والأمل في تحقيق بعث ذرية الصالحين. بل إنها تلخّص الحالة الجزائرية التي اجتاحها طوفان ثقيل مات خلاله خلق كثير، أما من نجوا فعادوا إلى التناحر والتنافس على امتلاك البلاد، بل وقعوا في حال من الجنون الذي دفع بهم إلى ظلم فقرائهم الذين كانوا وقود الثورة، وسبب نجاحها، ودفعوا بهم إلى مزيد من الفقر، رغم خير البلاد العميم الذي يكفي الجميع. ونرى في مفسّري أسباب ما حدث كلا من: المؤرّخ، وهو مثال المثقف المتواطئ مع السلطة الظالمة. والقدماء التقليديين الذين لا يستخدمون عقولهم في التحليل، بل يسلمون بما يصيبهم على أنه قدر مستحق. إضافة إلى الأعيان الذين يجدون مصلحتهم في إبقاء الفقير على حاله، وتبرير سرقة الغني لجهده. لكنّنا لسنا هنا أمام حالة خاصة أو شاذة، إنها حال تنطبق على كثير من المجتمعات. حال المستفيدين القليلين من مكاسب صنعتها شعوبهم بالدم والكفاح الطويل.

هل نحن أمام إيديولوجيا صارخة في هذا العمل الفنّي المحكم؟ إذا كان التحليل يدفع بالإيديولوجيا إلى الواجهة، فإنّ الرواية تبقيها خلفية للبناء الروائي، لكنها تنضح عبر الظلال والإيحاءات.

في هذا المشهد أيضا نعرف بمقتل رئيس البلدية بسبب تهديده بكشف المختلسين، سارقي المال العام، ونتعرّف على السبايبي أحد أركان برجوازية البلدة، بل هو «رأس الغول»، كما يطلق عليه صالح، وحفيد عملاء الاستعمار الفرنسي الذي سيحصل على امتيازات المجاهدين. ثم نتعرف على علي التوناني، الراوي الرسمي الذي يقول عنه صالح: «أصبحنا نخافه حتى تحوّل إلى نبي. كلامه فوق كل شيء»(نوار اللوز-١٣). إضافة إلى عمر بوحلاقي العجوز الذي يعض الناس بأهوال القيامة وعذاب القبر، ويساهم في الاتكال على الآخرة وترك العمل في الدنيا. لكن عمر هذا من الشخصيات التي لم تستفد الرواية منها في الفصول اللاحقة، والذي كان تركيز وجوده سيساهم بالتأكيد في انفتاح أفقها على مسارات غنية.

ومقابل هؤلاء نعرف بوجود موح الكتاتبي الذي يعرف تفاصيل ما حدث لرئيس البلدية السابق، وإذا كان موح يبقي في روح صالح الأمل بالخروج من النفق المظلم الذي تاهت فيه البلدة، فإنّه شخصية تتجسد في الرواية ثلاث مرات: الأولى أثناء رجوع بطل الرواية من مدينة سيدي بلعباس بعد بيعه الأقمشة المهربة، حيث يجالسه في الحافلة ويخبره بمقتل صديقه الذي يدفع به إلى تأزم إيجابي يقرر خلاله ترك التهريب، ومراجعة دار البلدية للبحث عن عمل يقيم أوده. أما في المرة الثانية فأثناء مراجعة صالح لدار البلدية، أملا بأن يكون بين المستفيدين من تأميم أراضي السبايبي، حيث يخبره بأنّه قد أدرج اسمه مع عمال السدّ المفترض إقامته في البلدة، وهي رحلة عاد منها يائسا من كلّ شيء، بعد أن عرف أنّ السبايبي، حفيد العملاء، هو أحد المستفيدين من امتيازات المجاهدين، وأنّ الحرب التي خاضها

لتحرير بلاده قد آلت إلى هباء، فكتبة البلدية اعتمدوا تقارير الفرنسيين التي تنصّ على أنّه عنصر خطر، وبناء على ذلك حرم من الأرض التي ظلّ يحلم بها ليستقرّ، ما دفع به إلى قمة التأزم، الذي جعله يعود إلى ممارسة التهريب من جديد، وخوض معركته الأخيرة على الحدود، والتي كاد يفقد فيها حصانه الحبيب. ثم يظهر موح مرة أخيرة في نهاية الرواية، معلنا لصالح خلال اقتياده إلى السجن أنّه مصمم على السفر إلى العاصمة، لفضح كلّ ما يتعلّق بالسبايبي، قاتل رئيس البلدية السابق. وهو ما يبقي على الأمل بتغيير الحال حيا في قلب بطل الرواية.

ولعلّ إشارة الراوي إلى موح بأنّه ابن شهيد لم يتلوّث بالفساد وأنه فاضح الروايات الذي بيده مفاتيح اللعبة(نوار اللوز-١٢)، وإطلاقه عليه لقب الكتاتبي بما يحمل من إيحاءات، إضافة إلى ظهوره المفصلي عبر سير أحداث الرواية، كل ذلك يدفع بنا إلى رؤية هذه الشخصية بوصفها تمثّل الكاتب في هذه الرواية، خاصة إذا عرفنا أن والد واسيني الأعرج قد استشهد وهو ما يزال في الخامسة من عمره تحت تعذيب المستعمر الفرنسي.

في هذا المشهد الطويل نتعرّف على أبطال السيرة الهلالية، ونعرف سبب وجودهم في عقل صالح، إنهم برجوازية الهلاليين التي اشتغلت بالتهريب في وضح النهار دون أن يمسّها سوء. وهم من يحمي السبايبي الذي يحاول أن يكون واحدا منهم(نوار اللوز-١٨). كما أننا نرى مسرح الأحداث وهو بلدة قهرها الفقر والجوع: «بلدة ينبت فيها الخوف على الرغيف... تنام على أطراف الحدود. في الحروب هي أول من يُدهس وآخر من يتذكره المؤرخون. مسيردا الجميلة التي يأكل حقولها دود (لاليجو) (١)» (نوار اللوز-١٩).

نعرف في هذا المشهد الزاخر أيضا أسباب تهاوي صالح إلى التهريب، رغم كونه أحد أبرز مجاهدي الاستعمار، ورغم تمتّعه بأخلاق الفارس، كما نعرف أنّ التهريب والحروب الصغيرة قد أصبحت سمة مسيردا وسكانها الجائعين: «لو وجدنا شغلا بسيطا في حي البراريك ما أكلتنا مخاوف الحدود. حين نفقد طعم الحياة نعود إلى أكل بعضنا البعض... لا شيء في هذا الحي غير البرد والجوع وبيوت التنك والوحل وتصفية الحسابات القديمة» (نوار اللوز-١٩).

لا ينسى صالح أن يعرّفنا على المرأة الحية الوحيدة التي تشارك الجازية والمسيردية الراحلة أحلامه، لونجا الشابة، وهي من أكثر أهل البلدة معاناة، فقد زُوّجت إمام القرية العجوز الذي كان متورّطا في التهريب غصبا، وحين فتّش بيته وفضح أمره لم يجدوا حلا لهذه الورطة سوى اتهام زوجته، فهي شابة غريبة وحيدة وهو إمام موقّر. كما يستذكر مغامرته معها في رحبة التبن بعد وفاة زوجها، حيث تغلّبت شهوته، رغم أنّ الفتاة تصغره بحوالي ثلاثة عقود. وهو يؤكّد أنها إذا ما رضيت عنه فسوف «يتحوّل هذا المخلوق البدويّ، البدائي المتوحش، إلى قلب ينبض بحنان الأبوة المفقودة، والأمومة» أيضا. (نوار اللوز-٢١).

ولعلّ علاقة البطل العجوز بالفتاة الأمازيغية الشابة تحمل في طياتها تاريخ العرب الصحراوي مع الأمازيغ الجبليين، كما تمثّل مكوّني الجزائر الرئيسين ووقود نهضتها، وهي علاقة تلتبس فيها الأبوة والحنان بالرجولة والأنوثة في تلاقيهما الأبدي رغم الحواجز والعوائق التي يمكن أن تفرّقهما. وتنتهي الرواية بارتباطهما الأبدي الذي حققه حمل لونجا من صالح بعد أن ظلّ عمره كلّه محروما من خلف يبقي على سلالة العامريين. وعلى الرغم من أنّ لقاءهما في رحبة التبن أوّل مرة شابه العنف والمواجهة الحادة التي تشي ببداية التاريخ العربي في بلاد المغرب، فإنّهما قد انتهيا إلى ارتباط يسمه الحب والتوافق والأمل بمستقبل مشرق للبلدة.

كما نجد في هذا المشهد إشارات إلى سقوط الفقير المتمرّد الذي امتلك العزم والقوة، وبدلا من تسخير قوته لخدمة طبقته والمساهمة في إنقاذها، يضعها لترسيخ إحدى السلطتين: العليا الحاكمة، أو البرجوازية المالكة، وهما سلطتان غير متعارضتين غالبا: «كل يا السبايبي أرزاق الفقراء... نأكل حرقة الجوع، ويتصالح أبو زيد الهلالي مع حقارة ملوك نجد وبلاد المغرب. لم يعلّمه فقره وسواد جلده إلا السقوط تعبّدا عند نعال الأمير حسن بن سرحان» (نوار اللوز-٢٤) ثم ينتهي المشهد الطويل بخروج صالح فجرا إلى السوق ليبيع بضاعته المهرّبة، فيلتقي بلونجا في الطريق، وفي حوارهما تتقاطع أحداث السيرة الهلالية مع واقعهما.

إننا أمام مشهد يكثّف الرواية، ويؤشّر على خياراتها الجمالية ورؤاها الفكرية. فإذا مضينا مع أحداث الرواية رأينا تتابعا زمانيا للأحداث، وتوضيحا وتفصيلا لبعض ما أشير إليه في هذا المشهد الغنيّ الصاخب. فالبطل يقوم برحلة طويلة تبدأ من سوق البلدة، حيث يعرض حالها بتفصيل أكبر، مرورا بالصحراء التي

تستدعي أجداده الهلاليين، في الطريق إلى مدينة سيدي بلعباس، رجوعا إلى البلدة والمشاركة في دفن رفيقه الذي قتل ظلما على الحدود. ويستذكر خلال هذه الرحلة تاريخه، والأحداث المفصلية التي رسمت مسار حياته: زوجته وطفله اللذين ماتا بسبب إهمال طبي، ومحقق الجمارك الذي يحتجزه بسبب تهريبه بعض الأقمشة التي يعتاش من بيعها، بينما يغض الطرف عن المهربين الحقيقيين، والأنكى من ذلك اعتماد ما كتبه الفرنسيون في ملفه أثناء حرب التحرير في معاملته، كأنما لم يتغيّر شيء بعد التضحيات التي بذلت، والشهداء الذين سقطوا.

وبعد انقطاع زماني في حركة السرد يزور دار البلدية وقد صمم على ترك التهريب، آملا بأن تحقق له هذه الزيارة عملا يعتاش منه. ومما يقوي عزيمته على خياره خوضه معركة شرسة مع أحد أزلام السبايبي ينتصر فيها، ثم تحقيق أمنيته في قبول لونجا بحبه. لكنّ نتيجة زيارته لدار البلدية تدفع به إلى مهاوي اليأس من تحقيق أمنيته، فيخرج ملتهبا بالغضب والقرف من ما آل إليه الحال: «يلعبون بدمنا ويوزعونه على أغنياء البلد أوراقا وفلات وكباريهات ومراقص»(نوار اللوز-١٥٢). فقد قرّر موظف البلدية، وهو أحد الخونة القدماء، أنه عنصر خطير ترفضه التربة التي قاتل من أجل حمايتها.

ثم يأتي الفصل الثالث «احتفالات موت غير معلن» خاليا من وجود البطل، ما يوهم بموته، خاصة في المشهد الثاني الذي يعمد فيه الراوي إلى نحت بناء أسطوري على ألسنة سكان مسيردا، فالتساؤلات عن غيابه تستدعي إجابات متناقضة تسبح في ذرى الخيال والأسطورة. لقد تحوّل صالح عند بعضهم إلى فارس خيالي يركب فرسا أسطورية تسبح به في الفضاء الواسع، وعند بعض آخر إلى أبي زيد الهلالي. كما حكى الجميع عن رؤية آخر أبنائه -الذي مات في المستشفى، وأكلت القطط أمعاءه- يلعب مع الأطفال بالثلج قبل أن يركب قصبة تتحوّل إلى فرس جموح تطير به مع الأرياح. وإذا كان هذا الفصل قد بدأ بصورة البلدة تحت رحمة الطبيعة، حيث ازداد الشتاء شراسة، وعاد الوادي الذي يقسمها إلى نصفين يهدّد بالفيضان، دون أن يملك الناس إزاءه إلا الدعاء، فإنّ المشهد الثالث منه قد بدأ بإعلان بداية العمل بالسدّ.

أما في الفصل الرابع «صهيل الجياد المتعبة» فيعود صالح إلى الظهور، حيث يتض أنه قد عاد إلى التهريب، وفي رحلته خلال الثلج يقوم داخله صوتان: صوت يبرّر هذه العودة، وآخر يتهمه بالضعف والهروب وتبرير التعاسة، ما يبرز الصراع النفسي والأزمة التي يمرّ بها صالح، بعد الانعطافات الحادة التي صاغت أحداث الفصلين الأول والثاني. ويقدم هذا الفصل وصفا مؤثرا للحصان ولوفائه لفارسه، حيث يصاب أثناء الرحلة ويعلو على جراحه حتى يتمكن من إيصال صالح إلى برّ الأمان.

وتنتهي الرواية باجتماع البطل بلونجا ثانية، بعد أن يئست من عودته، واتفاقهما على الزواج بعد أن أخبرته بأنها تحمل ابنه الموعود، حينها «شعر بالعصافير المحجوزة داخل قفصه الصدريّ تنطّ كالأرانب. تتكسّر أغلالها، فتنطلق حرة باتجاه الفضاءات الواسعة التي لا ينتهي امتدادها»(نوار اللوز-٢٠٨). ومع بشرى الحمل وحب لونجا له يبدأ شعاع الأمل بالظهور: «ستسقط نبوءة سيدي علي التوناني. سيكون هذا الجيل الذي سأرثه من رحم لونجا قمة نقاء هذه السلالة، لأنه ولد من الفقر وفي الفقر ولحظة الفقر»(نوار اللوز-٢٠٨). ثم يبدأ نوار أبيض بالظهور على شجيرات اللوز التي تحيط بالبلدة. ويخاطب صالح الجازية أخيرا، مصالحا بين أحلامه وواقعه: «كنت مصمما على الرحيل إلى بلاد أخرى، لأن أرضنا أصابها القحط الذي غزا بلاد نجد ذات زمن بعيد، لكن عيونك التي احترقت في عيون لونجا منعتني من ارتكاب الحماقة الكبرى. أنا لست قوادا ولا عبدا نذلا مثل أبي زيد الهلالي الذي شرب ماءنا وأكل ملحنا وسبقنا إليه ملوك بني هلال... مصلحته كانت مع ملوك نجد، بينما مصلحتي في عمق عينيك اللتين اضطهدهما كبار الهلاليين، ومع... الذين حين تهبّ الأرياح يخافون على أسطحهم الزنكية قبل أن يخافوا على أنفسهم»(نوار اللوز-٢١٧/٢١٨).

وبذلك تمتزج الجازية العربية الصحراوية القديمة بلونجا الشابة الجبلية لتصيرا وطنه، أما مصلحته فهي مصلحة هذا الوطن وفقرائه الذين يعيشون في بيوت الزنك المتواضعة. ثم يعاهد صالح حبيبته التي اكتست لحما ودما من جديد على أن يظلّ صلبا، وعلى أن يكشف أوراق الخونة بمساعدة الكتاتبي.

لم تكن السيرة الهلالية إطارا خلفيا للرواية، بل اندمجت أحداثهما على صورة اندماج الجازية الحلمية بلونجا الواقعية في النهاية، وهذا يقودنا إلى وعي الكاتب بالتراث، وبطريقة التعامل معه، فهو يؤكد

أنّ التراث يجب أن يدخل في تفاعل حقيقي مع الحاضر، فالتعامل مع التراث أو المرويات الشعبية يحتاج إلى تأمل النصوص القديمة. ما يقودنا لإدراك الكيفيات الناجعة لإدراجها ضمن النسق الروائي، بحيث تبدو كأنّها ابنة هذا العصر، فلا يشعر القارئ وهو يواجه النصّ الروائي أنّه خارج عصره. ويضيف: في نوار اللوز قدّمت وجها مناقضا لأبي زيد الهلالي كما رسمته السيرة الهلالية، فعلاقتنا بالتراث وإنجازاتنا استمرار وقطيعة في الوقت نفسه، وعلى الكتابة أن تجسّد هذه الحالة.

يعرّي واسيني الأعرج القضايا الكبرى أمام مصائر الأفراد واحتياجاتهم، فالفرد في روايته ليس أسير قضية كبرى، إنّه يفكّكها عبر مجموعة مطالبه الشخصية. والقضية التي لا تشبع حاجة بطله، ولا تساعده على العيش بشكل جيد ليست قضيته، فالقضايا الكبرى بحجم الإنسان تماما. وإذا كان الوطن مؤلما في رواية الأعرج، فالأكثر إيلاما هو مصائر أفراده الأشقياء التي قرّرها عنهم المستفيدون من الثورة(٢).

هندسة البناء الروائي

يبني واسيني الأعرج هذه الرواية على هندسة دقيقة، ابتداء من عنوانها الذي يقوم على الأمل، والمُتبع بعنوان فرعيّ يوّضح مسارها، ثم استهلاله الفصل الأول بمشهد طويل يكاد يلخّص أحداثها وشخصياتها، سواء تلك التي تدبّ على الأرض، أو التي تسبح في رأس بطلها. فإذا ما تلاحقت المشاهد عبر الفصول تكشّف ما أُغلق على الفهم، وتوضّح ما كُثّف.

وقد مزج في سرد الأحداث بين الراوي الخارجي المحايد الذي يحيط بالصورة من الخارج، والراوي المتكلم الذي ينقل أحلامه وآماله وذكرياته. لكن الراوي الخارجي يتحوّل إلى راو مشارك يجول في أفكار البطل، ويستشعر أمنياته. ومن أمثلة السرد الذي يقوده الراوي الخارجي المحايد وصف جلسة البطل مع صديقه القهوجي، الذي فقد ابنه الوحيد، على طرف الوادي: «كانت الأطيار والحمام الملوّن قد بدأت تغزو المكان وتحطّ بالقرب منهما. تنقر حبّات الخبز..» (نوار اللوز-١٠٧). ومن أمثلة أخذ البطل زمام السرد قوله متذكرا: «كان الصيف في تلك الأيام حارا، حين ركبنا قطارات وجدة. وكانت الحرب العالمية الثانية في أشدها..» (نوار اللوز-١٠٨). أما تحوّل الراوي الخارجي إلى راو مشارك فيمثّل عليه قوله: «شعر بالوحدة القاتلة. تمنى فقط لو تفاجئه الجازية بعينيها الواسعتين إلى حدّ الخوف، وتدفعه إلى الشكوى أكثر، وإلى إفراغ البراكين التي تتأجج في صدره..» (نوار اللوز-١٣٠).

تقوم الرواية على بطولة فرد يمثّل الجماعة، يحمل همومها وآمالها. لكنّ هذا لا يلغي وجود أفراد آخرين يشاركون في صياغة الأحداث، وهم يتراوحون بين شخصيات فاعلة سلبا كالسبايبي، أو إيجابا كموح الكتاتبي، وأخرى قليلة الحيلة كالقهوجي. ويتميّز هذا البطل الإيجابي بأنّه ليس مثاليا، فهو مجاهد عتيد راغب في إصلاح ما فسد، لكنه يمارس التهريب مبرّرا ذلك لنفسه ما وسعه التبرير، كما أنه كان يقيم علاقة فاسدة مع طيطما العاهرة، قوامها الجنس وتسويق بضاعته المهربة، خائنا المسيردية زوجته التي يحبها. ففي شخصيته متناقضات لا تمنعه من المضيّ قدما حتى طلوع النوار إيذانا بتحقيق الأحلام. وفي هذا رسالة واعية من الكاتب مؤداها أن الإنسان يخطأ ويصيب، ولا وجود للإنسان المثال الذي كانت تطرحه الرومانسية الحالمة.

ينوّع الكاتب في حوارات الرواية وتداعيات أبطالها بين الفصحى المبسّطة، وأحيانا العامية، واللغة الغزيرة المحلّقة في شعريّتها. وتدخلنا هذه الحوارات والتداعيات في قلب البيئة التي خرجت الرواية من رحمها، وتجعلنا نعيش بساطتها ونتشرّبها. ولغة الرواية لغة خصبة موحية، طافحة بالشعرية المسخّرة في خدمة البناء الروائي، فجمال اللغة ليس مجانيا سابحا في عوالم بعيدة، أو مقحما على تنامي الحدث، بل هو جزء لا يتجزّأ من البناء المتكامل للأحداث والشخصيات. ولنلاحظ كمثال على ذلك تعبير الراوي عن سعادة البطل بتوافقه مع الفتاة في الأحلام والتطلعات: «شعر بالعصافير لمحجوزة داخل قفصه الصدريّ تنطّ كالأرانب. تتكسّر أغلالها، فتنطلق حرة باتجاه الفضاءات الواسعة التي لا ينتهي امتدادها»(نوار اللوز-٢٠٨). أو تعبيره عن مشاعر الحصان، في رحلة العودة الخطرة عبر الحدود: «القلب يخفق كطائر مذبوح. السحنة مرهقة حتى العظم... مناخره نافرة نحو أفق غامض. لم تعد عيناه الواسعتان تريان شيئا..» (نوار اللوز-١٩٠). حتى إذا ما لجأ إلى الأسطرة اجتمعت الشعرية والأسطورة في تواز فريد يدفع بالرواية إلى آفاق رحبة مليئة بالدهشة والغرابة: «قال عبد الله السكايري الذي كان يقضم بقية ليلته

الأخيرة في أحد الوديان، لحظات، قبل أن ينغرس سكين ما على ظهره وينام إلى الأبد، إن صالح... شرب حتى كاد يموت. تسارعت دقات قلبه وتحرك الدم في شرايينه كالرغبة. تذكر الهم. حكّ ذقنه، فابيضّ. وظلّ يحكّ ويبيّض حتى تحول إلى ثلوج حملتها الريح وسافرت بها إلى القمم الباردة... قالت ماما حنا عيشة... شعر بنفسه يحترق، وبخلاياه تصغر، وتصغر، حتى تحول إلى طفل صغير، يرغي في البرية الموحشة. يقول الطالع الذي تأكد من تفاصيل الحكاية. سيشرب من حليب الغزلان والذئاب وسيعود حتما إلى هذه البلدة مشهرا سيفه في وجه الذين حاولوا مسخه إلى قرد أليف...» (نوار اللوز-١٧٠/١٧١).

استطاع واسيني الأعرج أن يقدم نسقا متطوّرا للعلاقة الحية مع اللغة، يختلف عن منجز أقرانه المشتغلين عليها كحيدر حيدر وإدوار الخراط مثلا، فهو يجعلها أكثر سلاسة في نصّه، دون أن تفقد بريقها، كما أنّه يضبطها فلا تستولي على الحدث، بل تشكّل رافعا أساسيا في تصعيد حالات الرواية وشخصياتها. وهي تتناغم مع مكونات الرواية الأخرى، وتحافظ على وتيرتها العالية والمميزة، كما تحافظ على الأحداث التي لا تقع في فخّ استطرادات اللغة، بل تمرّ من خلالها محتفظة بامتيازاتها وامتيازات الشخصيات كمواد أساسية في الرواية. وبذلك لم تفقد الرواية بناءها عنده لصالح أحد مكوّنيها الأساسيّين(٣).

تشكل سيرة بني هلال والتراث الجزائري وأغانيه الشعبية جزءا أساسيا في بناء الرواية، فهي تندمج في جسد السرد، وتصبح قطعة من قطع البناء لا يمكن نزعها منه دون أن يتشوّه ويتداعى. فأحداث السيرة ليست إطارا حلميا للبطل، إنها روح السرد ولونه وطعمه وسرّ حياته واستمراره. إنها نبضه الحيّ الذي يدفع بالرواية إلى رحابة الوعي بالتاريخ، وعيا غير منفصل عن الوعي بالحاضر. وهو وعي يؤكد أنّ واسيني الأعرج لا يلجأ إلى التراث من موقع مساءلة التاريخ، أو إعادة تشكيله، بل بهدف إسقاطه على الحاضر لإغنائه. وخلال ذلك يتمّ الوعي بهما مجتمعين: التاريخ والحاضر.

يمكن القول إنّ نصّ «نوار اللوز» نصّ غنيّ بخطابه ورؤيته وأسلوبه. فهو يقوم على همّ محليّ خاص، لكنه غير منعزل ولا مغلق، بل هو منفتح على المحيط المكاني والزماني. كما أنه يستفيد من النص الحكائي التراثي، أعني نصّ السيرة الهلالية، استفادة واعية. بل لعله يسخّر هذا النصّ بأسلوبه وشخوصه وأحداثه في بناء الرواية بناء هندسيا محكما، غنيّا بأبعاده الفكرية والجمالية.

وهذه الرواية التي تقدم نموذجا للإصرار على الأمل، مهما كانت الظروف محبطة ومعيقة، رواية مليئة بالإضافات الفكرية والجمالية، فهي لا تبعث الحكاية القديمة من مرقدها إلا لتعيدها أكثر خصبا ودفئا وقربا من العامة، بعد أن تخلّصها من مسلماتها التي تحكمت بوعي بانيها القديم. وهو وعي قاصر خاضع لسلطة النصّ الرسمي، لم يتح له أن ينفلت ليعانق الناس الذين كان يجب أن يكون منهم ولهم.

لكنها رواية لا تقتصر على إعادة بناء النص الحكائي القديم، بل هي تقدم رؤيتها الفكرية والجمالية، سواء في لغتها المحلّقة، أو مشاهدها القائمة على التكثيف والإيجاز الذي يحقق التشويق، ومن ثم الانتشار والتمدّد في فضاء يقوم على حبكة دقيقة، وشخصيات ضاجة بالحياة والتمرد، بل ومحاولة صنع أسطورة ذات أسس واقعية متينة مرتبطة بتطور الأحداث، لكنها سرعان ما تعود إلى نقطة انطلاقها الأولى، بعد أن تحقق الرحلة الجمالية القائمة على فكر ناضج واع هدفها من البناء.

كاتب أردني

1- لاليجو كلمة تطلق على المتعاطفين مع فرنسا.

2- المنحجي، ماجد: الرواية في فخ التجريب والحنين، الحوار المتمدن، العدد (1201)، 2005/5/18.

3- المرجع نفسه.

ملاحظة: أخذت تصريحات واسيني الأعرج التي استشهدت بها الدراسة من حواراته مع مجلة نزوى العُمانية، ومجلة عمان الثقافية، وجريدة الفرات السورية.

شعرية الاختلاف والتمرد في الشعر العراقي الحديث حسين مردان نموذجاً

❋ د. فيصل صالح القصيري

تمثل نزعة التمرد على الواقع السائد والمألوف شعريا واجتماعياً وسياسياً والرغبة بالاختلاف الحقيقي مع التجارب السائدة اهم علامات الحداثة في الشعر العربي الحديث عموماً وفي الشعر العراقي على نحو خاص.

ويعد المشهد الشعري العراقي خصباً ومتنوعاً إلى حد كبير بفضائه وعطائه وخصوصيته، ويزخر بالاسماء الكبيرة والتجارب الضخمة، وهو قبل كل شيء ذو اساس رصين في الحداثة الشعرية العربية، وآية ذلك المتون الشعرية الريادية الاصيلة لرواد «قصيدة التفعيلة» أو ما سمي خطأً «الشعر الحر».

لقد بدأ الشعر منذ منتصف الاربعينات وما بعدها يحاول تجديد نفسه ويخطو خطوات واسعة باتجاه الحداثة، وهي حداثة في اللغة والصورة والرؤيا، بعبارة اخرى يمكن القول «ان الشعر ينبني على تفجير اللغة، وجعلها تضيف إلى نفسها، ومن داخلها عنصراً اخر هو الإيقاع، ويقوم ذلك الايقاع، فيما هو يتولد عنها، باجبارها على التشكل وفق ما يتطلبه هو نفسه من خرق للنمطية المعروفة في تشكيل الكلام» «١».

اذن لقد رفض الشكل القديم بل تم تفجيره من الداخل لفسح المجال امام رياح التغيير والتجديد في بنية الشعر العربي الحديث، وكان جيل الشعراء الرواد المؤلف من بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي وبلند الحيدري وشاذل طاقة ومحمود المحروق وعبدالحليم اللاوند «هو اول من رفع لواء القصيدة الجديدة وفتح بها أفقاً جديداً للشعرية العربية، نقلها من فضاء إلى فضاء اخر مختلف لأول مرة في تاريخها» «٢».

اذن لقد تمردت «القصيدة الجديدة» «٣»، على اشياء كثيرة كانت تحد من حركتها الابداعية، يقف في مقدمتها القافية بوصفها سلطة مفروضة عليها من الخارج، هذه القافية التي اتعبت شعراءنا طوال قرون من الزمن، ووقفت عائقاً في طريق اية انطلاقة شعرية جديدة تبحث عن فضاء غير مقيد لتفجر فيه لغتها الخلاقة وتبدع صورها الجديدة المحملة بالدلالات التي تعمل على اثراء وتخصيب فعل القراءة النقدية.

ولم تكن هذه القصيدة ثورة على الشكل وما يتمتع به من قداسة فحسب وانما كانت ثورة شاملة سعت الى تحطيم البنى السائدة والمفاهيم القديمة،وقدمت لغة منزاحة وايقاعاً خاصاً، بها، بل لقد اصبح لكل قصيدة هويتها النوعية المميزة لها في اللغة والايقاع والرمز والصورة والإطار العام.

★★★

وإذا كان الشعراء الرواد قد نهلوا من فيض الاساطير اليونانية والرموز الدينية والتراث الشعبي، فان ثمة شعراء مجايلين لهم وجدوا في الواقع المعيش مصدراً ملهماً لهم، وفي المجتمع الذي عاشوا على هامشه مادة شعرية لا تنضب، ولأنهم فقراء ومشردون وجائعون وهامشيون فقد ادانوا

الواقع وشجبوا المجتمع الذي حولهم الى حاقدين عليه، راغبين بالانتقام منهم، هازئين به، رافضين لكل قيمه واعرافه وثوابته.

انهم اذن شعراء الاختلاف والتمرد والثورة والاحتجاج ضد الفقر والمرض والجوع والحرمان والقمع السياسي، وظهرت لاول مرة في تاريخ العراق الحديث مجاميع شعرية مشاكسة تحمل عناوينها ومضامينها الكثير من العلامات التي ارادوا بها كسر سياق اللياقة الادبية، ولفت الانتباه إلى اصواتهم وتجاربهم واطاريحهم في الشعر والسياسة والحياة، متبنين مقولة «رينيه شار» «إن من يأتي إلى الدنيا دون ان يترك فيها أثراً لا هو بمن يطاق ولا بمن يستحق ان يلتفت اليه» «٤».

وكان من هذه المجاميع الشعرية مجموعة مهمة استطاعت لفت انتباه القراء والنقاد معاً، ونفدت نسخها بسرعة وكأنها كانت منشوراً سياسياً اكثر من كونها عملاً ابداعياً وهي «قصائد غير صالحة للنشر» التي صدرت عام ١٩٥٦ وكانت تضم قصائد لأربعة شعراء من الموصل هم شاذل طاقة ويوسف الصائغ وهاشم الطعان وعبدالحليم اللاوند، ثم جاء فوزي كريم ليصدر مجموعته الشعرية الأولى «أرفع يدي احتجاجاً» عام ١٩٦٨، لكن حسين مردان سبق هؤلاء جميعاً إذ فاجأ الوسط الادبي بمجموعته الشعرية الاولى «قصائد عارية» عام ١٩٤٩، واحرج السلطة فاستدعته إلى المحكمة بتهمة الاساءة إلى الذوق الادبي العام ومخالفة الاعراف والتقاليد الاجتماعية السائدة، إذ حملت المجموعة صوراً جنسية شبقية جريئة، وتم سحب بقية النسخ من المكتبات.

لقد شكلت هذه المجموعة علامة مضيئة في حياة الادب المعاصر، وحولت حسين مردان إلى ظاهرة شعرية من نوع خاص تنطوي على قدر كبير من التفرد والخصوصية، ظاهرة استوقفت النقاد والدارسين طويلاً،وكانت رائدة ريادة حقيقية في مجال كسر سياق المألوف اجتماعياً، ومثلت الشرارة الاولى التي اشعلت النار في جسد الشعر العراقي، وجعلته بحق شعراً ملتهباً، ولا عجب فالشعر نتاج للوضع العام السائد، فمن الناحية السياسية كان العراق يغلي ويمور بالمظاهرات والانتقاضات والثورات التي لم يكن ليكتب لها النجاح، وفي هذا المناخ المضطرب ظهر حسين مردان ليعبر عن رفضه الصريح والشجاع لكل ما هو سائد سياسياً واجتماعياً وشعرياً، رفض لكل اشكال القمع والتهميش، ورفض للجوع بكل انواعه، ورفض للواقع الشعري السائد.

وهكذا اصبح حسين مردان الاكثر ضجة وشهرة واختلافاً بين اقرانه،ويبدو أنه كان مسكوناً بـ«ذلك الطموح الهائل إلى الشعر والتمرد، فقد كان عقد العزم على ان يلفت الجو الشعري المحتشد بالاسماء المشهورة بطريقته الجديدة الخاصة» «٥».

ولا شك في ان الشعر عنده اصبح اداة كشف وانارة وتعرية لكل ما في داخله وما حوله أو خارجه؛ أي الداخلي النفسي والخارجي الموضوعي، وكانت تقف وراء ذلك «رغبة حادة في المجابهة والتمرد على (أعز) ما يملكه الآخرون من (فضائل)...» «٦».

ان الجرأة الكبيرة التي امتلكها الشاعر جعلته قادراً على كشف الحقيقة الداخلية للانسان/الحيوان الذي يدعي الفضيلة والأخلاق الحميدة والشرف الرفيع، وهي جميعاً اكاذيب عند الشاعر الذي قرر ان يفضح المسكوت عنه ويدينه.

★★★

ارتبط حسين مردان بالمدرسة الوجودية، واصبح مدينا لها في اطروحته الشعرية، وربما كان الفكر الوجودي الذي تبناه ملهماً له «باعتباره نشاطاً اجتماعياً ونفسياً، لا يخلو من رغبة في تأكيد الذات، والتوق إلى اثارة الانتباه بالخروج عن المألوف» «٧».

ويبدو ان الشاعر قد «جرب ان يعيش وجوديته الخاصة، فامتاز بقصائد هي لوحدها نمط من شعرنا الحديث» «٨».

ولعل شهادة يوسف الصائغ هذه تؤكد ان شاعرنا حسين مردان نسي وحده كما يقال، وهي دليل على أهمية تجربته الشعرية وتفردها،وليس بين شعرائنا بعد السياب والملائكة من كانت مجموعة شعرية واحدة تكفي لخلود ذكره سوى حسين مردان الذي ارتبط اسمه ارتباطاً قوياً بـ «قصائد عارية» تلك التي كانت علامة احتجاج ورفض وثورة وتمرد واختلاف وانحراف عن اللغة المعيارية باتجاه اللغة الشعرية الجديدة والصور المثيرة، والرموز التي يكتنفها الغموض أحياناً، فتضع القارئ/المتلقي في صلب اشكالية المعنى المتأرجح بين شعرية النص وشعرية القراءة.

★★★

ويستدعي الوضع الشعري لحسين مردان في «قصائد عارية» وما تلاها من مجاميع أخرى اهمها «الارجوحة هادئة الحبال»، يستدعي على الفور مصطلح «المثقف الاحتجاجي» الذي طرحه ادوارد سعيد، اذ كانت قصائده بلا استثناء فعلا احتجاجياً صارخاً ذا طبيعة اعلامية استفزازية، انتهكت الخطوط الحمر فنياً وسياسياً

واجتماعياً، وعرضت الشاعر إلى المحاكم والسجون والتشرد.

هكذا قدر للشاعر ان يحيا «حياة خاصة مشوبة بالتمرد والانفعال الوجداني» «٩»، واعظم ما فيه انه مخلوق للشعر ومن اجله، ولكن أي شعر؟!، واي شاعر هذا الذي يتخذ الرفض صوتاً والتمرد هوية والتسكع حياة والحانة مأوى والصعلكة فلسفة والاختلاف منهجاً والثورة موقفاً والقصيدة رؤيا؟!.

حسين مردان شاعر وقف ضد السلطة بكل اشكالها، وهو المتمرد الأول عليها، الم يقل في مقالة له بعنوان «الرواد في شعرنا الحديث»: «خلقت ضد المحافظة في كل شيء وخاصة في الشعر» «١٠».

لم يكن حسين مردان اذن متصالحاً إلا مع ذاته التي تمركز حولها، وقد جسد فكرة الخصام بين الشاعر والواقع حيث لا مصالحة ولا اتفاق ولا مهادنة، مما يفجر شرارة الثورة والتمرد، وهو ما يعيد إلى الاذهان مقولة ريمون جبران «ان ما يجعل الحياة في النهاية شيئاً مستحباً، هو ان الخصومة بين الحياة في معناها العميق، وبين الحياة من حيث هي خالية من المعني متروكة تماماً بلا مصالحة» «١١»، وظل هذا الخصام المحرك الاول للشاعر، والمحرض الاساس ليكون شاعراً اشكالياً من طراز خاص.

★★★

امتلأت حياة حسين مردان بالثورة والتمرد والجنون والعبث واليأس والسخرية والصعلكة، واكتسبت قصيدته شعريتها من هذا الامتلاء.

ومن وحي شعوره بالعظمة والتفرد وعبادة الذات وجحيم الشهوة ينشد:

انتِ.. من انتِ! شهوة تتلظى

وجحيم احرقت فيه شبابي

ولا يجد الشاعر حرجاً في رسم صورة سوداء لوجوده الهامشي السلبي في الحياة. والمفارقة انه يحتزل تلك الحياة الزاخرة بالابداع والحركة والمجد في «خط اسود اللون» فهل كان حقاً وجود الشاعر عاراً موشوماً في جبين الايام أم أنه اليأس في عالم يائس:

يا ليالي لم اكن غير خط

اسود اللون في جبين الدهور

وربما يكون الشاعر نفسه مسؤولاً اكثر من الزمن والمجتمع عن تدمير نفسه، وربما عبر ذلك عن احساس حاد بـ «العطب والعذاب، وكانت الاباحية خطأ، فما كان منه إلا أن يتمرد في الشعر على الشعر، في الصور، وفي العبارة» «١٢».

ويأتي صوته رافضاً نزعة التعالي والغرور عند الانسان، لأنه ببساطة شديدة مخلوق من طين حقير كما سبق لابي ماضي ان نوه بذلك، لكن مردان يجد ان الطين «الاصل» لم ينتج انساناً سوياً وانما أنتج وحشاً واي وحش!!

هكذا قد خلقت وحشاً حقيراً

فتغنيت بالنشيد الحقير

ويعتقد الدكتور عبدالرضا علي ان الشاعر يقصد «أناه» انطلاقاً من تمركزه حول ذاته «١٣»، لكن الباحث يرى أنه يقصد الاخر/النقيض، وليس أدل على ذلك من قول الشاعر في المقدمة التي كتبها لهذه القصائد «ايها القارئ المحترم.. انك لا تفضلني على الرغم من قذارتي وانحطاطي وتفسخي الا بشيء واحد، وهو اني احيا عارياً بينما تحيا ساتراً ذاتك، فنصيحة مني الا تقدم على قراءة هذا الديوان اذا كنت تخشى حقيقتك وتخاف رؤية الحيوان الرابض في اعماقك» «١٤» انها اذن محاولة لتعرية الحقيقة الانسانية المرعبة التي يراد لها ان تبقى في دائرة المسكوت عنه، بينما الشاعر واضح وحقيقي لا يحتال ولا يراوغ ولا يموه، ولم يكن يملك أي تاريخ سري لأنه كان يمارس عرياً ذاتياً لا تختلف فيه.

ولما كان الشاعر متماهياً كلياً مع نصه الشعري فقد اصبحت القصيدة المردانية شكلاً متقدماً من اشكال ثورته وتمرده واختلاقه الدائم.

واللافت ان الشاعر لم يعد يرى التمرد في داخله فحسب وإنما نقل هذه الحركية إلى العالم الخارجي.. إلى المرأة وعالمها الجنسي:

ومشت باعصابي القوية رعشة

مثل ارتعاشة نهدها المتمرد

ان تمرد النهد هنا يحمل ضمناً رفضاً لما يستره من ثياب، تعبيراً عن رغبة جامحة بالانفلات الجنسي هذا من جهة، ويحمل من جهة أخرى معنى الثورة على التقاليد الاجتماعية التي تريد كبته وحبسه ربما لانه عورة.

ويظهر حس المقاومة في شعره جلياً، وهي مقاومة شعرية قبل كل شيء، إذ ان الشعر يقاوم الموت والخوف والعنف، ويحتفل بطقوس الحياة، فثمة امل بالتجدد والانبثاق والتواصل بالرغم من كل شيء:

لقد كانت الصاعقة ثقيلة
وعنيفة
لكن الشجرة لم تمت
لقد احترقت الاغصان
وسقطت الثمار المريضة
وظل النسغ يتدفق نحو الاعلى
ومن خلال المطر والرياح
والرمل، بزغت براعم جديدة
مغطاة بالنار

ويكشف النص عن رفض مزدوج لكل من عنصري الوزن والقافية، إذ كان اعتماد الشاعر في هذا النموذج «من النثر المركز» على ايقاع المفردات

والصورة والتجربة والفكرة التي حملها النص، فمن اللافت ان ايقاع الحياة يعلو وينتصر على ايقاع الموت، وهنا يبرز اختلاف حسين مردان مع البيركامي الذي يصر على ضرورة «الانعدام الكلي للأمل» «١٥».

في قصيدة اخرى من ديوانه المهم «الارجوحة هادئة الحبال» تمرد من نوع آخر يعتمد على بنية النفي، ويتميز هذه المرة بقوة حضور القافية الواحدة والوزن الواحد:

وراء سور الليل.. في الصمت
من عالم الصمت
يصرخ بين صوتي
كأنه موتي
الفجر!
لن يطلع، لن يأتي
وانت يا أنت
يا فوهة التنور.. يا اختي
في الشوق والموت
يا ضربة الكبريت للزيت
النور لن يشرق من ميت
لن تطلع النار من الميت
وفجرنا لا تفزعي
الفجر لن يأتي

وتبرز اقصى ملامح التمرد في «يا ضربة الكبريت للزيت» رمزاً ابداعياً خلاقاً لاستدعاء الثورة والاحتراق واللهيب، فالثورة لا تنطلق ابدا من الافواه المتحجرة أي انها لا تنطلق من العدم. لكنها تنطلق صيحة عارمة من الافواه البركانية الصارخة، صيحة تسحق في دوامتها كل الادران. هذه الصيحة لا تنطلق الا من فم ثائر يتدفق سيلا من الاعاصير تنادي بسقوط كل الاقطاعيين واللصوص. وما دام اصحاب العقول المتحجرة هم ملوك الأرض. فقري عيناً ايتها الأخ. ونامي في هدوء، لأن الفجر لن يأتي فهو يتمتع باجازته خارج الحدوث.

ويبقى مردان يحلم بالملتقى، بعد ان تسحق ذاته مرارة الضياع واللاجدوى من ممارسة هذه اللعبة الخطرة، لعبة الحياة.

ايامنا مرت سدى
مرت سدى
وضحكنا قد انتهى
ولم نزل نغوص في طين الرؤى
وأنت عين تلتظي
بلا سنا
ومبسم بلا منى
ولا لمى
تحلم بالرجوع
او بالملتقى
والموت في وادي الأسى
يصيح في وادي الأسى
مرت سدى
وضحكنا قد انتهى
وكل ما نحمله من الهوى
إلى الثرى

هنا يحقق مردان تفجراً نوعياً في ربط مسحة من التشاؤم بالتمرد، حيث الموت يناديه «في وادي الأسى» بعد ان فقد الأمل في تحقيق هويته والاعتراف بشاعريته، ومبسمه يضحك ضحكة النهاية بلا شفاه «نحلم بالرجوع أو بالملتقى» وفعل الحلم هنا استطاع ان يبرز مدى التصاق المتمرد بالثورة على المجتمع، فهو يحلم دوما بالملتقى وبأنه أصبح شاعراً في نظر الحكومة، ولكن سرعان ما تتبدد احلامه و«يغوص في طين الرؤى» مرة ثانية من قمة رأسه حتى اخمص قدميه.

ولكن هل يمكن اعتبار هذا التصور هو ردة داخلية؟ قطعاً لا.. انها ثورة على عجزه عن تحطيم اولئك الطغاة. الذين حفروا له قبراً قبل موته. وكأنهم يتنبأون بنهايته. انها لوحة للألم والامل والمعاناة والموت والحياة، وفقدان الهوية والبحث عنها، انها صورة يشع من جمودها البريق.

ورغم كل هذا يظل مردان يجوب اصقاع مآسي العالم.ويرتجف جسده المضني امام كل منطقة للعبور أو الوقوف أو منع الوقوف. والموت يصرخ به للمرة العشرين بعد الألف، ولم يزل يضحك حتى سكت فجأة، واراد في يوم ما ان يضحك ثانية. لكنه لم يعد يعرف كيف تمارس عملية الضحك، لأن وقوفه قد طال في المحطة بانتظار القطار الذي لم يأت ولن يأتي. ترى أهو مقتنع بان قطاره الموهوم سوف يأتي أم أنه بانتظار شيء آخر؟

هكذا تعرفنا على «الرجل الاسطوري الذي نازل طواحين الهواء» «١٦»، فهو في كل مرة يطلق روحه مدوية في اصقاع الكون كما الاعصار.

اطلقت روحي من سجون عذابها
تشدو بأغنية الجحيم الساعر

هكذا كالاطلاقة النارية تصرخ في سجون العذابات. وتشدو كالبلبل المجروح باغنيات الجحيم الملتهب الساعر. ويبقى هو يتلوى عذاباً في دائرة الصمت الرهيب.ويطلق في فضاء المأساة اعذب الالحان واجمل الاغنيات، كان يستعذب هذا الطعم المأساوي امام مدينته المدمرة التي استباحها اللصوص وقطاع الطرق حتى اصبحت مدينة العاصفة الازلية.

لقد كان تمرده ذاتياً وكونياً، وكان هذا التمرد منطلقاً من احساس عميق بالمأساة حتى خلع على نفسه في مرحلته الابداعية الاولى «رجل الضباب» «١٧»، تعبيراً حياً ورمزاً للثورة والتمرد على واقع منخور أنهكه الاقطاعيون والعملاء والرجعيون، ويبلغ اقصى تمرده على ما قد اختل من توازن هذ الكون «لن احترم العالم وفي الارض طفل واحد منكسر العينين» فهو يرفض بتمرد شرعي اخلاقي ان

يحترم هذا العالم، وهناك طفل واحد قد التصقت دموعه بسطح الأرض، أو هناك شاعر واحد في الكون لا يسمى شاعراً.

لقد كان مردان يمشي دائماً في حالة طوارئ، وكان «يحلم بالحياة اعظم من ان يعيشها» «١٨»، وهكذارفض باصرار كل شكليات المجتمع العتيق وثار على كل ما هو مزيف ومزوق و«عاش في العاصفة يحلم بالحياة» «١٩».

وتبقى اناشيده تطرق كل المسامع، وتخترق كل الاجواء، فهو يطلقها بدفء وجنون وتحدّ، فقد كانت المرأة انشودته الأولى والشهوة أنشودته الثانية.

أما أنشودتي الثالثة
الأنشودة التي ستستمر إلى الأبد
فهي انشودة الكفاح
الكفاح في سبيل الشعب
حتى نصب النفط على رأس النار
ونشعل عود الثقاب

وبالرغم من الطرح الشعري والمباشر لثورية افكاره فإنها جاءت تعبيراً واقعياً عن اللهيب الذي يحترق في داخله، فهو يطلق اغنيته الثالثة على رأس شعلة عود الثقاب ذات التدفق اللوني المتمرد انشودة ابدية ازلية تحرق في تضاعيفها رؤوس الاقطاعيين والسماسرة، ثم يأخذ التمرد عند مردان شكل الثورة على الذات.

يا يوم مولدي المشؤوم ما فتئت
ذكراك تزعج أهل الأرض احياناً
فهل اتيت إلى الدنيا لاملاها
خزياً وعاراً واحزاناً وكفراناً

صورة اخرى تحقق في ذات الشاعر رؤية عبثية، ولا جدوى من وجوده في هذا العالم، حيث انه لا يشكل الا اضافة مأساوية لعار هذا العالم وحزنه الدائم.

ثم يرفع بصرخته الرهيبة نحو الفضاء
وددت لو استطيع في لحظة
تحطيم هذا العالم الفاني

رغبة صميمية يتجسد فيها عمق الرؤية الموضوعية لفساد هذا العالم،فهو يود لو يقبض عليه بكلتا يديه ويحطمه لينهي عذابه إلى الأبد، ثم يعود مردان لكي يعلن عن امكانياته في بحثه المتواصل عن الحقيقة، تلك الحقيقة التي طالما عذبته ودمرته. ان هذه الحقيقة التي يبحث عنها مردان ليست حقيقة الكون ولكنها حقيقة تكوينه هو.

رقصت فوق يد الاهوال مبتسماً
عشرين عاماً فلم اتعب ولم انم
وعشت في عتمة المأخور منطرحاً
فوق اللحوم فلم اشبع ولم اقم

ويبقى مردان كما ولد، يعيش في ظروف نفسية غامضة لا يحب فيها الا نفسه تعبيراً عن تحقيق هويته.وتأكيد شخصيته التي يتوقع انها تنفصل عنه في كل لحظة، فهو يعبر عن ذلك في مقدمة مجموعته الشعرية «قصائد عارية» حيث يقدم هذه المجموعة هدية إلى الصورة غير المستقرة في ذات مردان.

لم احب شيئاً مثلما احببت نفسي
فإلى المارد الجبار الملتف بثياب الضباب
إلى الشاعر الثائر والمفكر الحر
إلى.. حسين مردان
ارفع هذه الصرخات التي انبعثت من عروقه في لحظات هائلة من حياته الرهيبة

دعوة جديدة لخداع نفسه. وتأكيد هويته المنسية

ثم يعود في «صور مرعبة» ليلقي بورقة أخرى تؤكد أنه طالما كان يوهم نفسه ويضحك مع نفسك على نفسه «ان يؤمن بنبوغي وتفوقي أكثر مما اؤمن بوجودكم» اصرار فظيع على الامساك بشبحه، والاقرار بأنه يشغل حيزاً في الفراغ.ويشكل شيئاً ما في جسد هذا الكون لكن هذا في الواقع ما هو الا هذيان في دائرة الفراغ. وحديث لا ينطلق الا ممن القى بنفسه في احضان الحشيش والمورفين، الذي يعيش في خدر مطلق. فهو يهاجر إلى الداخل. فتنطلق من اعماقه صيحة صادقة «ومن يدري فقد يكون الموت هو الطريق الوحيد لمعرفة النفس» «٢٠» حديث ينطلق من الوجه الحقيقي لمردان بعد ان تستقر به الدوامة ويتوقف لحظة واحدة عن الرحيل.

ثم يأخذ التمرد عنده صورة اخرى في:

لم اسكر بعد
وتمتلئ الكؤوس
هراء
قوي؟
وهل اقوى من الموت
يأمكاني سحقه
حتى لو كان انا

ثم ينظر مردان إلى الكون الذي يعتبره مجموعة شظايا لانفجار هائل لا يعرف الاستقرار.

وفجأة ترتجف عروق الأرض
وتتطاير الدور في الفضاء
فترى الناس كحشرات مقصوصة الاجنحة
تتأرجح فوق المنابر
وعلى اسلاك الكهرباء
وتهبط السماء ببطء رهيب
وتتهاوى النجوم
كرات صغيرة من البلور

ترى أي حلم هذا الذي يدور في خضمه؟ ان هذا في الحقيقة ما هو الا تفسير منطقي لعبثية وفوضوية

هذا الشاعر -المأساة، فهو يريد نهاية رهيبة للكون كبدايته، تتجسد في هذه الصورة المرعبة المضطربة التي رسمها. انها نزيف يتدفق من شرايينه وعرق دائم يتصبب من جبينه، ان اشعار مردان محصلة لعصارة قلبه. وقد كان يدرك هذا جيداً، لذلك كان يشك في انه سيعيش كثيراً، وهنا ينهار كلما فكر في قرب نهايته «إذا قدر لي أن أعيش خمسة أعوام اخرى فسأعرف كيف أرغم العالم كله على السجود تحت قدمي» «٢١» ترى أهي رغبة نازية في السيطرة على العالم أم انها اصرار على البقاء؟

ويتأكد هذا الاصرار في تحوله إلى بركان دائم الانفجار والتوقد، ومتى توقف عن الصياح فسيصبح جثة هامدة لا حراك فيها ذلك «لأنني اشعر أني سأموت إذا لم أواصل الانفجار» «٢٢»، شعور حتمي بالموت في حالة التوقف.ويتصاعد المد الانفجاري عن مردان كثيراً، حتى ان الشعر لم يعد يستوعب عمق الجنون الذي وصل اليه مردان «لقد تركت نظم الشعر لأنه لم يعد يصلح للتعبير عن الجنون» «٢٣»، تدفق هائل وهرب دائم في سبيل الخلاص.

ثم لا يلبث ان يتطلع نحو السماء، وهو في طين الرؤية فيرى البشارة تشق جوف السماوات، ويرى النسور تتفلت كالصواعق لتشق في الأرض قبوراً لكل اللصوص ومصاصي دماء الشعب. ثم يرى الهلاهل تدوي كالعواصف في أرض الوطن.

غداً.. سننظر ما يكون
فلسوف تنفلت النسور
لتشق آلاف القبور
للمعتدين
ولكل صناع الشرور
ولسوف تنطلق الهلاهل في العراق

وسرعان ما تحققت نبوءته وانطلقت الهلاهل في العراق صارخة دافئة تحمل البشائر والحلوى، كما ارادها مردان، ويظل رغم تمرده العاصف صديقاً عزيزاً لكل الناس.

اني لكل الناس في الدنيا
صديق

ثم يأخذ التمرد عند مردان شكلاً آخر يتجسد في البناء الشكلي والتركيبي لقصيدته، فقد استطاع وبكل جرأة وتحد ان يضع المفردة الشعبية المستعملة في التعامل اليومي في قالب شعري، لأنه طالما كان يعتقد أن الكثير من الكلمات الفصحى قد فقدت انوثتها وحسها الجمالي ولهيبها الضوئي.

وانت
في نفنوفك الانيق
طابوحة.. ترش في وجوهنا البريق

فاستخدم «نفنوفك» وهي لفظة عامية بمعنى «الفستان» لكنها استطاعت ان تهب القصيدة بريقاً ودفئاً متميزاً لم تستطع خلقه كلمة «الفستان» فيما لو استعملها.

وفي الختام يمكن القول إن حسين مردان المتمرد الاصيل والمختلف الحقيقي قد ترك اثراً شعرياً خالداً حوَّله إلى ظاهرة شعرية كبيرة بمستوى الطموح الذي كان ينشده.

باحث عراقي

الهوامش والاحالات

1 - في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، سراس للنشر، تونس، 1985: 25.
2 -الشعر العراقي الحديث: قراءة ومختارات، محمد صابر عبيد، منشورات امانة عمان الكبرى، عمان، 2002: 17.
3- دير الملاك: دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن اطيمش، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1982: 22.
4- البريكامي وأدب التمرد، جون كروكشانك، ترجمة جلال العشري، دار المأمون، بغداد، 1989: 7.
5- مرايا جديدة، عبدالجبار عباس، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981: 181.
6-م.ن: 182.
7- تجارب وشهادات، يوسف الصائغ، جريدة «الاديب»، دار الاديب للنشر، بغداد، العدد «72» 18 لسنة 2005: 23.
8-م.ن: 23.
9- شعراء عراقيون، منذر الجبوري، وزارة الاعلام، بغداد، 1977: 275.
10- من يفرك الصدأ، علي جواد الطاهر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989: 154.
11- البيركامي وادب التمرد: 121.
12- شعراء من العراق، جمال مصطفى مردان، مطبعة العاني، بغداد، 1987: 6، والاقتباس من المقدمة التي كتبها الناقد الراحل عزيز السيد جاسم لهذا الكتاب.
13-تشبيهات حسين مردان في «قصائد عارية»، عبدالرضا علي، مجلة الاقلام، بغداد، العدد الحادي عشر، لسنة 1984: 137.
14- قصائد عارية، مطبعة المعرفة، ط2، بغداد، 1955: المقدمة.
15- البيركامي وادب التمرد: 75 .
16- مجلة الف باء العراقية، عبدالوهاب البياتي، دار الجماهير للصحافة، العدد 475، 1977.
17-مجلة الف باء العراقية، سعد يوسف، دار الجماهير للصحافة، العدد 475، 1977.
18- ويكون التجاوز: دراسات نقدية معاصرة في الشعر العراقي الحديث، محمد الجزائري، وزارة الاعلام، بغداد، 1994: 500.
19- م.ن: 500 .
20- صور مرعبة، حسين مردان، مطبعة النعيمي، بغداد، 1952.
21- صورة معبة، حسين مردان.
22- الازهار تورق داخل الصاعقة، حسين مردان، وزارة الاعلام، بغداد، 1972: 42.
23- الازهار تورق داخل الصاعقة: 50.

دمٌ ودُمى

❖ سميح الشريف

١

الشوقُ يا وطني يباكرني
وتهدلُ بي حمائمُهُ ،
كأن هديلهنّ غناء قيْنات
طلعْنَ عليّ من قبو الزمان البكرِ
يحملن الصبوحَ إليّ ،
صرنَ حمائماً للشوقِ تهدل كلما فتح
الضياء نوافذي ،

٢

تتناسل الأحزان في قلبي ،
ويضحكني النهار بحجم أحزاني ،
وبطء خطى السّلالات النبيلة في دمي ،
أبصرتها أمماً كما الأيامُ تعبرني
فصائلها ،
وتترك لي أخاً أشقى بصحبته ،
كثيراً ما شربنا حزننا الأخويّ
كي ننسى بأنّا قد خرجنا من نوافذنا ،
نحلّقُ في فضاءاتٍ بلا آفاق ،
نبني مثلما تبني حمائمنا
بيوتاً في حواريها وأبراجاً من الأشواق ،

٣

كم من رايةٍ كنا رفعناها ،
وكم كأساً شربنا من كؤوس الصبر في
نجواك يا وطني ،
وأجيالاً من الأشواق ،

أمّي بقولُ الأرضِ ما وضعت حوافرَها
الخيولُ ،
وأمّك الصحراءُ واهبةُ الرسالاتِ
الحميمة
في ابتكارِ النّورِ يا وطني ،
أما كنا عرفنا أنها سبحت كما الماءُ
الذكيُّ يبلُّ من ظمأ الحقولْ ،
صاف الخريفُ كرائمَ الأشجارِ وارتحل
الخريفُ ،
كأنما قوسٌ تُسدّد من وراء الغيم
رشقاتِ الرّهابِ على كُوى أنفاسِهَ
الحرّى ،
وما مات الخريف ،

٤

حيّاً تراني الأرضُ ،
عائدةٌ إليّ صحافُها الملأى ،
فمعذرةٌ إذا أبطأتُ ،
كم كان ارتيابي أنني أغفيتُ محمولاً
على كتفي
وضيّعني الدليلْ .
بيني وبين تخومها قيد الذّراع ،
تجمّعت فيه الخليقةُ حوْلَ بيتِ إلهها
الأرضيِّ
خاشعةً
تؤدّي طقسَ طاعته ،
فإنّ النار واحدةٌ سواءْ ،
بحضورها تتكلّمُ الأبعادُ في معنى
السعادةِ والشقاءْ
سيّانَ يا وطني ،
هي الأبعادُ واحدةٌ ،
إذا اقتربت أو ابتعدت عن الأرض
السماءْ ،
أنا ما كرهتُ الأرضَ يا وطني تنازعني
هواكَ ،
فقد وُلدنا من ثنايانا ،
وألبسنا الفضاءُ جناحَه الكوْنيّ
للسّفَرِ الطّويلْ ،
كنّا معاً ،
يصحو الضياءُ على مباسمنا ،
فأبصرُ وردةً راحت تشَمّمُني على
الشّرُفاتِ ،
لا أدري الذي كتبتْه في أوراقها سراً
فخبّأه الرسولْ .

دنيايَ بعضي من مرارتها ،
أطفو على حلم يجسّمني تباريحاً ،
فيا لي من هوىً ،
لولا احتراقي ما فغا الكافورُ فوق
رباكَ يا وطني ،
ولا اهتزّتْ زروعُكَ من حبيْباتِ الندى
الجذْلى عيوناً كي تراكَ بها ،
ما نلتُ من دنياي يا وطني سوى حلمٍ
تقلّبَ في غضارتها ،
هذا أنا في المغلقاتِ رأيْتُني طيفاً
حبيساً في قرارتِها ،
لا شيء من زمني هناكَ أطيلُ فيه
تأمُّلي ،
لا شيء يا بدني الملوّث في طهارتها ،
لا شيءَ ، لا ،
لا شيءَ يا حلمي الجميلْ .

شاعر اردني

عُذْرِيَّةْ

❖ عاطف أحمد عريقات

ألمّتْ بي الذكرى وما كُنتُ ناسيا ... بهَاءً إذا ما لاحَ صَاحَتْ دمائيًا
وهل تنفعُ الذكرى وما نيلتِ المْنىَ ... فليت المنى في الغيْبِ ظلَّتْ أمانِيَا
وليّتَ المُنى ظلَّتْ بْروقاً بعيدةً ... تلوح وميضاً ليْسَ ينفع صاديا
ولكنَّها غابت وأرَّث بُعْدُها ... على كبدي جمْراً وأحْم المكاويا
توَسَّلْتُ للأيام حتَّى حَسِبتها ... تمُنُّ برفْقٍ أوْ ترقُّ لحاليا
فما أبدتِ الأيَّامُ إلا تجهُّماً ... وَمَا زَادَهَا التّحْنَانُ إلاَّ تماديَا
وقدْ كُنتُ ذا صَبرْ إذا الدهرُ نابني ... وَمَا زلْتُ معْدواً عليَّ وعَاديَا
وترتدُّ عن صدْري النِّصالُ كليلةً ... وقدْ كنَّ في كفِّ الزَّمان مواضيا
على أنَّ للأيَّام عالمرْء صولةٌ ... إذا غفلةً أبْدَى أو أبْدى التَّراخيَا
أما اشْتَفَتِ الأيَّامُ منِّي أما اكتفت؟ ... أأصْبحُ مدْعواً وقدْ كنْتُ داعيا؟
فأدعَى لعرْس ليتني كنْت رَبَّهُ ... وَكَيْفَ أُلبِّي دَعْوَةً لِعَذابيَا
وَيَا ياسِمنَ الدَّارِ مالك مزهر ... كأنَّكَ لا تدْري بما قدْ جَرَى لِيَا
أكفكفُ دمْعَ العَيْنِ حسبيَ أنْ أرى ... دموع انكْساري في العروق جواريا
كأنَّ دموعي في مآقيَّ خلقةٌ ... وَكُنْتُ عَصيَّ الدَّمْعِ صَعْباً بُكائيا

فدائي حَوْرَآءُ المدامِعِ غادةٌ ... وَلفْتَةُ سِحْرٍ لمْ تبارحْ خَيالِيا
يقولونَ إنَّ النَّايَ يَشْفي مِنَ الهَوى ... وَهَا قدْ مضى عامٌ وَلَمْ يُشْفَ ما بيا
لقد كنت في شغْلٍ عنِ الحبِّ والهوى ... إلى أنْ رأيْتُ البدرَ يَسْعى إزائيا
رَنَا عَرَضاً لم يَدْرِ أنَّ جُفونَهُ ... اطاَتْ وراها قطعَةً من فؤاديا
أتينا عشاءً نطلب القرْبَ فانتشتْ ... بنا الدارُ جَذْلَى واهتززتِ تباهِيَا
تَرشَّفْتُ مِنْ كَفَّيْكِ فُنْجَان قهْوةٍ ... بريَّاك قدْ فاحَتْ سَلِمْتِ أياديا
ثلاثةُ أيَّامِ لبثتِ صديقتي ... فيَا ليْتَها دامتْ وَدَامَ صَفائيا
ثلاثة أيَّام هي العُمْر كلُّهُ ... علىَ أنَّنا في العمر مرَّتْ ثوانيَا
فواعَجبًا مِنْ حبٍّ مَنْ قدْ احبنَّي ... وأضحى بعيداً بعْدما كانَ دَانِيا
ومَا عنْ قلّى كَانَ الفراقُ وإنَّما ... قَضَتْ بينَنَا الأقْدارُ ألاَّ تَدانيا
أُجلكِ أنْ تَغْدِيْ متاعاً وسِلْعة ... يُسَاومُ فيها بَلْ ويَأْبَى إبائيا
أفي كل يومٍ تُعْرضينَ لراغِبٍ ... لأيِّ ثريٍّ جاءَ للْحُسْ شارِيَا
وَلَوْ طَلَبوا العنقاءَ لأصطدتُ فَرْخها ... وجئْتُ بِرَأْسِ الغُول أعْفَرَ دامِيَا
حَبْبتُكِ حبَّالوْ تفرَّق في الوَرَى ... لأرْبَى وَلَمْ يَتْرُكْ مِنَ النَّاس خاليا
ولوْ مسَّ بعْضَ الصَّخْرِ لأنفَجَرَتْ بهِ ... لواعج أشْواقٍ تَهُدُّ الرَّواسِيَا
وَيَا لائِمي أقللْ مِنَ اللَّوم إنني ... أرى اللوْم لا يجْدي وأجْمِلْ لحائيَا
فلوْ كُنْتَ أبصرْت العيونَ العَشقتُها ... لَمَا لمتَني بلْ كُنْتَ في الصَّبْرِ لاَ حِيَا
عجبْتُ لهذا القلْبِ لَمْ يلْقَ سَلْوَةً ... وَمَا زَالَ بَعْدَ البَيْنِ يَرجو التَّلاقِيَا
أقولُ سلا حتَّ إذا لاحَ طيفها ... تَعُودُ تباريحُ الهيام كَمَا هِيَا
إلى أيِّ حين أنتَ في النَّوح والبكا ... (فَلَستَ فُؤادِي إنْ رَأيْتُكَ شَاكيا)
تأبطتُ أتراحي وكيْف بحملها ... وَقَدْ نَاءَ عَنْها كاهِلي وَمَضائيا
وَمِنْ لوْعةِ الذكرى إلى خيبة المُنى ... أُسافِرُ في فلك مِنَ الحُزْن كابِيَا

شاعر أردني

يا سيِّدَ العُشَّاقِ

«قلْ لِلغِيابِ نَقصْتَنِي وَأنَا حَضَرْتُ لأكْمِلَك» محمود درويش

سعيد يعقوب

تَزْدَادُ فِي ظلِّ الغيابِ حُضورا
وَتَفيضُ مِن ألقِ القصيدِ مَهابةً
وَتَسيلُ كالنَّجْمِ الرَّفيعِ توَهُّجاً
ألْقى الزَّمانُ أمَامَ سَيْفِكَ سَيْفَهُ
مَنْ يَجْنِ نَصْراً وَاحِداً يَفْخَرْ بهِ
وَهَزَمْتَ حَتَّى المَوْتَ حِينَ أمَامَهُ
يا مُطْلِقَ الأرْواحِ فِي هذا المَدى
ارْفَعْ يَمينَكَ مِن عُلاكَ مُلوِّحاً
قُلْ لِلذينَ تَرَقَّبُوكَ أنا هُنا
ما زالتْ الكَلِماتُ تُزْهِرُ فِي فَمِيْ
أنَا فِي ضُلوعِ الأرْضِ قَلْبٌ نابضٌ
وَأنَا الوَفِيُّ سَلوا الثَّرى كَمْ بَيْنَنا

وَتظلُّ رَغمَ الليلِ تَسْطعُ نُورا
فَعَليكَ ألقى دُرَّهُ المَنْثورا
وَتموجُ كالرَّوْضِ الأغَنِّ زُهُورا
وَحَنى أمامَكَ رَأسَهُ مَبْهُورا
وَأنا أراكَ قدِ انْتَصَرْتَ كَثيرا
أطْلقْتَ صَوْتَكَ فِي الفَضاءِ زَئِيرا
هَيْهاتَ تَغدو لِلحِمامِ أسِيرا
وَانْثُرْ عَلى الشَّعْبِ الوَفِيِّ عَبيرا
مَا زالَ صَوْتِيْ ثائِراً وَمُثيرا
وَتَمُدُّ فِي قَلْبِ الحَياةِ جُذُورا
يَهَبُ التُّرابَ رَهافَةً وَشُعُورا
وَعْداً لَهُ لمْ أقْتَرِفْ تَأخيرا

أهْوَى الحَيَاةَ وَكَمْ شَدَوْتُ لأجْلِها   وَأجَدْتُ عَنْ حُبِّيْ لهَا التَّعْبيرا
أنَا كُنْتُ فِيها طائِراً نَثرَ الشّذى   وَأحَالَ أشْوَاكَ الدُّروبِ حَريرا
وَاسْتَلَّ فِي لُطْفٍ شُعَاعاً مِنْ نَدىً   وَعَلى جَبينِ الدَّهْرِ خَطَّ سُطُورا
أوْقَدْتُ بالكَلِماتِ أحْداقَ الدُّجى   وَبِها جَلَوْتُ عَنِ العُيُونِ سُتُورا
وَرَكَضْتُ في لَيْلِ المَنافي لاهِثاً   وَمَدَدْتُ لِلوَطنِ البَعيدِ جُسُورا
مُتَتَبِّعاً أثَرَ الفَرَاشَةِ عَالِمَاً   أنّيْ أطارِدُ عَالَمَا مَسْحُورا
وَأتَيْتُ فِي زَمَنِ الهَوَانِ فلَمْ أهُنْ   وَخَطَرْتُ فِي ثَوْبِ الإباءِ أميرا
وَبَذَرْتُ فِي أرْضِ السَّماءِ قَصَائِديْ   فَطَلَعْنَ فيها أنْجُماً وَبُدُورا
يا أيُّها الدَّرْويشُ في الزَّمَنِ الذي   تَاهَتْ خُطاهُ عَلى الدُّروبِ ضَريرا
وَتَحَكَّمَتْ فيهِ خَفافيشُ الدُّجى   لِتَقُودَ في تيهِ الضَّياعِ مَسيرا
وَتَجَهَّمَتْ فيهِ الحَياةُ وَحَلَّقَتْ   فيهِ البُغاثُ عَلى النُّسُورِ نُسُورا
وَتَداخَلَتْ فيهِ الخُيوطُ وَزُوِّرَتْ   فيهِ الحَقائِقُ جَهْرَةً تَزْويرا
العَابِرونَ سَيَرْحَلونَ لأنَّهُمْ   قدْ أدْمَنُوا نَحْوَ العُبورِ عُبُورا
إنّي لأؤمِنُ مِثْلَمَا آمَنْتَ أنَّ   الليْلَ آخِرُهُ النَّهارُ ... أخِيرا
وَبِأنَّ لِلفُقَراءِ عُشّاقِ الرُّؤى   فَجْراً يُحَطِّمُ نُورُهُ الدَّيْجُورا
وَلَهُمْ غَدٌ وَلَهُمْ كَمَا لَكَ مَوْعِدٌ   يَهَبُ الحَيَاةَ إلى الحَياةِ نُشُورا
دَرْويشُ مَا هذي بَرَاعَةُ شَاعِرٍ   حَدِّقْ تَجِدْ قَلْباً بِهَا وَضَميرا
هِيَ نَبْضُ أشْوَاقِيْ وَبَوْحُ مَشَاعِرِيْ   لَمَّا تَفَجَّرَ نَبْعُهَا تَفْجِيرا
صَوْتٌ مِنَ الحِسِّ العَميقِ أصُوغُهُ   شِعْراً لِتَقْطِفَهُ يَداكَ شُعُورا
فاعْذِرْ إذا خَانَ البَيَانَ فَفي الهَوَى   يَغْدُو الفَتى في صَمْتِهِ مَعْذُورا
يا سَيِّدَ العُشّاقِ إنَّكَ بَيْنَنَا   تَزْدَادُ في ظِلِّ الغِيابِ حُضُورا

شاعر أردني

رحلة الرّوح

مريم الصيفي

الشّمسُ تشرقُ في الشريانِ تشتعلُ
كلٌّ العيونِ إليكَ اليومَ شاخصةٌ
كلٌّ القلوبِ أتتك اليوم ضارعةً
قد فاض قلبي حنينُ الأمسِ يغمرهُ
هداك يسري بقلبي سائغاً ألقاً
من وهجِ قلبي لأطرافي فيتبعُهُ
روحي الجريحةُ قد جاءتكَ خاشعةً
أعوذُ من شرِّ نفسي بالإيابِ إلى
هذا هداك بإشراقٍ يضيءُ دمي
نسيتُ كلَّ شقائي والمنى غمرت
وقفتُ في عرفات الله ضارعةً
وفي منى أرجمُ الشيطانَ خاشعةً
لا ذنبَ يبقى إذا ما شئت تغفرهُ
يا قلبُ جئنا ربيعَ الأرضِ نخزلهُ
روحي فدا لحظةٍ وجّهتُ ناصيتي

وجذوةُ الوجدِ في الأوصالِ تعتملُ
ترجو نداك فهبْ يا ربِّ ما أمِلوا
هذي الجموعُ لك اللّهمَّ تبتهلُ
وفائضُ الوجدِ مثلُ الغيمِ ينسدلُ
كشمسِ تمّوز فيه النّورُ ينتقلُ
فيضُ التّعبُّدِ حتّى يرتجى أملُ
فاغفرْ لها إن بدا في فعلها زللُ
فسيحِ عفوكَ علَّ الروحَ تغتسلُ
والدّمعُ يدفقُ قد فاضت به المقلُ
جوارحي بعد أن ضاقت بي السّبلُ
وحول بيتكَ طفتُ السبعَ أمتثلُ
أرجو رضاك وأسعى سعيَ من وصلوا
فالروحُ لهفى بأرض الوحي تنشتلُ
في لحظةِ العشقِ هذا العمرُ يُختزلُ
نحو العليِّ تناجي عطفهُ المقلُ

إن زاغَ طرفٌ جهولٌ أو هوت قدمٌ … فاغفرْ إلهيَ وارحمْ جهلَ من جهلوا
من فيضِ دمعي رويتُ الليلَ ساهدةً … يشدّني الوجدُ والتوحيدُ والوجلُ
من نعمةِ اللهِ أنّي قد بلغتُ رضاه … من فيضِ عطفكَ فيه الخيرُ يتّصلُ
عبادُكَ اليومَ قد جاؤوك هاجسهم … هذا التقرّبُ في أكنافهِ شُغِلوا
هذي الجموعُ أتتكَ اليومَ طائعةً … فاقبلْ رجاها عليكَ اليومَ تتّكلُ
تدافعت نحو بيتِ اللهِ ضارعةً … تروي ظما الرّوح نحوَ اللهِ ترتحلُ
البيتُ يشرقُ بالأنوارِ ينشرُها … في حالكِ الليلِ كي يُمحى به الدّجلُ
كلُّ الحشودِ أتتك اليومَ خاشعةً … تقولُ لبّيك باسمِ اللهِ ترتجلُ
نداءُ لبّيكَ يروي في النفوسِ ظما … كم طال يا ربٌّ عمرُ الشّوقِ والأجلُ
تهفوإليك نفوسٌ حافها ألمٌ … فذاك أقصاكَ فيه المبتلى جللُ
والقدسُ تبكي تنادي ملء صرختها … أوجاعُ قومٍ تفشّى فيهم الخبلُ
في القدسِ أقصى يئنُّ اليومَ من ألمٍ … وكم يفيضُ دماءً جرحُهُ الخضِلُ
الليلُ خيّمَ والأحقادُ ناخرةٌ … جدرانهُ والأسى ما عاد يُحتملُ
ندهتُ يا ربٌّ هل من منقذٍ ورعٍ … يقودُ حشدًا به الميزانُ يعتدلُ
كم فاض بي الصّبرُ والأوجاعُ تنخرني … فهل لصبريَ والأوجاعُ محتملُ
هل من مجيبٍ لأمرِ اللهِ معتصمٍ … بحبلهِ ينقذُ الملهوفَ ينتشلُ
يقودُ يومًا جموعَ المسلمين إلى … حلاوةِ النّصرِ مهديَّ الخطا بطلُ
هل من بقايا مروءاتٍ بأمّتنا … أو من صفاتٍ عليها العُرْبُ قد جُبِلوا
تحرِّكُ اليومَ في الأوصالِ ساكنَها … ويصدقُ الوعدُ لا يأسٌ ولا فشلُ
إذا تراءت سيوفُ الحقِّ مشرعةً … نقولُ لبّيكَ يا أقصى ونرتجلُ
قصائدَ المجدِ والتحريرِ تتبعُها … أهزوجةُ النّصرِ باسمِ اللهِ تنجدلُ
يا ربَّ ذا البيتِ هبْ نصرًا لأمتنا … تعلي به رايةَ القدسِ التي خذلوا
فاللّيل ماضٍ بنورٍ منك تذهبُهُ … وجولةُ الحقِّ باسمِ اللهِ تكتملُ

شاعرة اردنية

ومضات على سجية الوجع

❈ جلال برجس

كل يوم
كان يُفرغُ طقساً
من الملح
في جِرار الذاكرة
ويوهم نفسهُ
بالنوم
لكنه دون جدوى
خفيفاً
من الملح يَخرج
حيث
صوت امرأة
تغني كلاماً
قديماً
في باحة المقبرة

▪ ▪

عندما
غافلتني القصيدةُ واستراحت
عن الحُلمِ
سمعتُ صوتاً
كهمهمة الثكالى
من جرار الغيب يأتي:
الآن تنتحرُ الغزالةُ
يَسقط شاعرٌ
مُضرَجاً بحروفه
الآن تنكسر المرايا
وتمشي كاليمامة العرجاء
أغنية القصيدة

▪ ▪

تجيئينْ؟
نعم مازلتِ
تأتين
كرصاصةٍ في القلبِ
تزرع أوسَع
واحة منكوبة بالحزن
وتُحْدثُ أكبر انفجار

▪ ▪

شكراً لعابرةٍ
لَبِسَت رِعَاشَ النجم
مِن أجلي
شكراً لها
تنوي إضاءة عتمتي الحُبْلى
شكراً لها
رسمت بماء القلب غايتنا
فأنجبت القصيدة

▪ ▪

رويداً
رويداً
يتراجعُ
البحرُ إلى قاعه
لا لأني شربتُ البحرَ قهراً
لوحدي
بل لأن الأرضَ
أيضاً
كمثلي تماماً
صابَها القهرُ
وصار
لا يعجبنا العجب

▪ ▪

منذ عمرٍ مضى
كما لو مضى
سكينٌ
مهترىء بجسدٍ فَتِيّ
العقُ وجهَ الدنيا
تُفتِشُ تلك الحاسةُ اللعينةُ
عن سُكَّرٍ ما
لكنني ياللخسارةِ
لم أذُق
غير طعم الغيْصلان
وآحسرتاه
لقد تَشظّى لساني
كيف لي أن أقول
كلمتي الأخيرة

▪ ▪

قبل
النوم
أتركُ صفحةً بيضاءَ
قرب رأسي وقلمْ
لَعلَّ
سلطانَ النوم
يُملي فرماناً
مازلت
أحلمُ – مثل كل الصعاليك- به

شاعر وكاتب أردني

شخير مِحْيو

❋ نعيم الغول

حتى برودة هذه الليلة التي تخللت شرايين الحجارة فجمدتها وجعلتها متجهمة ومنكفئة على تربتها لم تمنعه من الحضور في الوقت الذي اعتاده منذ سنين. تقدم من النافذة ومد يده المعروقة، واستلم بطاقة الدخول، وألقى بثمنها إلى موظف «التذاكر»، ولم ينتظر «الفكة». لم يختلف شيء حتى عندما دخل إلى قاعة المسرح ودار بين الصفوف صفا صفا ووقف أمام كل كرسي كرسيا كرسيا كانما يتفقد ثلة من حرس الشرف او كأنما هو أحد رجال الأمن الموكلين بتفقد إن كان ارهابي ما قد وضع قنبلة وانسل قبل أن يدخل أحد إلى الصالة. وكعادته انتقى الكرسي الأوسط من الصف الأول وجلس مادا قدميه منتظرا بدء المسرحية.

خلف الكواليس ومن خلال الدخان الكثيف الذي يفارق الأفواه كجنيّ أول خروجه من قمقمه المزمن الاغلاق كان الممثلون يتحدثون عن البرد وعن الشاي وعن أيام الشتاء وأيام الصيف. عن المسرح والفن و الجمهور. عن النصوص والاضحاك والهزل وعدم رواج الجاد. بعضهم حاول مراجعة النص الذي يلقيه كل ليلة وتمنى أحدهم لو أن أحدا لا يأتي اليوم ويلغى العرض.لكن المخرج جاءهم بالخبر الذي خيب آمالهم وقال بأن «محيو» موجود. فخرجت شهقة حقد من بطلة المسرحية فيما طقطق بطل المسرحية أصابعه بقرف وهو يسأل عن أية مصيبة يمكن ان توقف محيو عن الحضور. لكن أحدا لم تكن لديه أية فكرة عن الكيفية، بالضبط كما لم تكن لديهم فكرة عن سبب حضوره في كل عرض لفرقتهم منذ تأسست بالرغم من أن نصوصها مختارة من ألف ليلة وليلة عن مغامرات الأفاقين واللصوص وبعض قصص العشق المكررة، وعروضها متواضعة ولم تلق نجاحا كبيرا وبالكاد تنفق على أعضاء الفرقة الذين يضطر غالبيتهم للعمل في مهن أخرى تحافظ على ما تبقى لكل منهم من شيء اسمه كرامة الفنان.

كان العرض اليوم استمرارا لما سبقه من عروض لكن المخرج اقترح على سبيل التغيير -كما قال- أن يتحرر كل ممثل من ألف ليلة وليلة - النص ويقول ما يريد. وهز رأسه بتأمل وأشار باصبعه إلى قاعة المسرح وقال بأنه لا فرق اليوم فلا أحد غير محيو قد حضر حتى الان، وصفق بيديه وقال « يالله يا أولاد ليكن اليوم نصا حرا على السليقة. أريد إبداعا من الداخل. تفاعل طبيعي مع بعض كأننا خارج المسرح تماما ولو مرة واحدة». ومحيو الذي عرفوا اسمه بالصدفة حين سقطت بطاقة هويته مع أشياء أخرى من جيبه فأيقظه شخص كان يجلس بجانبه مناديا إياه يا أخ «محيو» بعد أن قرأ الاسم في البطاقة. سيكون محيو هذا الذي راجت إشاعات كثيرة حوله بين أعضاء الفرقة حين ادعى أحدهم - أظنه كاتب النصوص المحررة ذ وربما المحورة - من الف ليلة وليلة - بأنه سمع أن محيو هذا كان

عبقريا في الفيزياء واختطفته عصابة متخصصة بخطف العلماء من العالم الثالث إلى دولة غربية ذ أظنها الولايات المتحدة ولكن لا تنقل عني هذا - وحين رفض العمل عذبوه حتى جُنّ فأعادوه إلينا كما يعيدون النفايات السامة الى صحارينا أو كمادة «غذائية» انتهت فترة صلاحيتها. وادعى آخر ذ أجزم أنه الملقن - أنه مواطن بسيط و تافه - كأي مواطن عادي (كررها الملقن مرتين)- يبيع الفستق المحمص في شارع الصاغة. لكن أحدا لا يعرف شيئا عن محيو على وجه اليقين بل لم يهتم أحد بالتحري عنه وعن حياته. بل خطر في بال أحد أعضاء الفرقة أن يشبهه بأحد فتية الكهف الذين لا يعرف عددهم ولامكان كهفهم ولا الحقبة التي عاشوا فيها رغم تعدد الدعاوى والتفاسير وأنه لا فائدة من الخوض في «سيرة» محيو.

محيو المجهول كمستقبلنا تماما سيكون كالعادة ممدا قدميه وعاقدا يديه على صدره كأستاذ لمادة النقد في إحدى الجامعات البريطانية العتيقة يستمع إلى تقديم لأحد طلابه عن تلك المعرفة المذهلة لشكسبير بالحقوق كما تعكسها مسرحية «تاجر البندقية» أو أن رفض بيرسي شيلي لهيمنة واستبداد زوس/ جوبيتر، وتحريره لبروميثيوس واسقاطه لجوبيتر انحياز لتحرر الانسان من سطوة الآلهة حتى ولو كانوا يمشون في الأسواق ويأكلون الخبز المحمص.لكن محيو بالطبع سيكون في نوم عميق رغم عينيه المفتوحتين على آخرهما وسيكشف عن ذلك شخيرُه المرتفع المتقطع الذي لطالما شكل احراجا للفرقة وشكاوى ممن يجلس بجواره.و بالرغم من أن مدير المسرح حاول مرات عديدة إعادة النقود إليه ورجاه مغادرة القاعة إلا أنه رفض بعناد أقرب إلى اللؤم حتى بعد أن عرض عليه كرسيا آخر بعيدا عن النظارة أصرأنه يحب هذا المكان فهو يجعله قريبا من الحدث وشخوصه بحيث لا يفوته شيء وأنه يجب أن يظل على نفس المسافة من الخشبة والفرقة،ثم إن أحدا لا يعترض على من يصفق من النظارة في أي وقت يشاء، ولا أحد يعترض على من يضحك عند أي مشهد حتى لو كان تراجيديا فلِمَ يعترض أحد على صوت تنفسه حين يعلو بسبب احتكاكه بجدران أنفه؟

كان الوقت قد أزف لرفع الستارة والحضور يُعَدون على أصابع اليد الواحدة حين تكون بإصبع واحد فقط بعد تقطيعها لعدم الحاجة لكل الأصابع؛ فالقاعة إذن تحت تصرف محيو تماما، ويستطيع أن يتخمها شخيرا، والفرقة لن تتصبب عرقا حرَجا وسيستمر محيو في نومه حتى تنزل الستارة على المشهد الاخيروسينتظر حتى يغادر الجميع-من أفراد الفرقة هذا اليوم- ويغادر بالطريقة نفسها التي دخلها. كل شيء سيكون على ما هو عليه منذ بدأت الفرقة عملها بل ربما منذ بدأ الفن عمله في البلد.

رفعت الستارة وبدأ المشهد فوقف محيو وحيدا، وصفق بصوت كالفرقعة وبصورة مبالغ فيها من الطول وعلو الصوت كما يفعل دائما عند دخول أول ممثل كأنما يحتفل بالمهزلة التي سيشهدها بعينين مفتوحتين فقط. ثم جلس ومد رجليه، وعقد يديه على صدره، وتثاءب بصوت عال جدا منغم (كصوت طرزان وهو يقول آه)، ومال برأسه وبدأ بالشخير، وعيناه مفتوحتان كالمقتول غيلة أو من صديق أو ربما حبيب.

المهم، بدأ المشهد الأول وعلا شخير محيو حتى اضطر الممثلون إلى رفع صوتهم زيادة عما هو مألوف، فجأة انقطع شخيرمحيو، واعتدل في جلسته وبدأت عيناه تتابعان بطل المسرحية وهو يقول:» لم أستطيع الصمود، ماذا أفعل؟ لا أستطيع أن أفعلها كما أريد و لا أعرف كيف أعيش فيها كما هي. لا أنا بطل كي أغيرها ولا أرضى أن تغيرني. ماذا أقول ؟ هل أقول لكم إنني كنت مغمض العينين ففتحتهما ذات مرة وسألت فوجدت طريق السؤال صعبا، ولكني في الوقت نفسه وجدتني عاجزا عن أغماضهما ثانية، وصرت لا أنا بقادر على إراحة ضميري ولا قادر على إسكاته ورشوته. لم يعد لي مكان بينكم. مكاني الحقيقي عالم «يحتاج الى جناحي ملاك» ولست شجاعا كي أنتحر ولا جبانا لأستمر في العيش، لا أنا جريء كي أسأل ولا معتوه كي لا أسأل..» *

لكن الممثل قطع دوره فجأة وأعطى لفكه الأسفل إجازة دهشة وهو ينظر الى الممثلة التي تشاركه البطولة ويشير الى محيو الذي كان يغادر القاعة كالممسوس ليختفي بعدها إلى الأبد.

مترجم اردني

* من قصة « المهزلة الارضية» للدكتور يوسف إدريس مع التصرف بتفصيح اللغة.

وراء التلَّة

❖ وجيهة سعيد عبدالرحمن

فيما كان الحاج صالح ينظر بإمعان إلى الدَّجاجة التي كانت تتراقص، باحثة عن روحها التي أزهقها الحاج بحدِّ سكِّينه، لتقدِّمها زوجته، وجبة غداء فاخرٍ مع صحن من البرغل، ستدلق عليه بقايا المرق والسَّمن، كانت القطَّة نذير الشُّؤم تحوِّم في الفناء تتربَّص بجثتها المغتالة....

أخذت تموء وتموء، تدور حول نفسها ثم حول المكان، تقترب وتبتعد، وقد اتَّسعت حدقتاها تبحث عن طريقة تختطف بها الرَّأس أولاً ليتبعه كامل جسد الغنيمة، لأنَّ الحاج بعد أن ذبحها لم يفصل الرَّأس عن الجسد، وهذه الطَّريقة تقليدية قديمة، لا أعلم ما مفادها... كل ما أعلمه و هو أنَّهم يوجِّهون رأسها نحو القبلة مقبضين بيد على الرَّأس، لتظهر الرَّقبة جليَّة، وباليد الأخرى السِّكين، ويكفي أن يكون النَّحر بالوريد ثم جزء من الحنجرة.

تلوى الرَّقبة إلى الخلف، لتتصدَّع عظامها متهشمة، محدثة طقطقة، حتى يتأكد من أنَّه أجهز عليها كلياً.

في هذه الأثناء تناهى إلى مسمعه صوتٌ أجشُّ من خلف السُّور الذي تماسك بقدرة قادر....

حاج صالح... أين أنت يا حاج صالح

يردُّ عليه الأخير:

أما زلت خارج السُّور، هيا ادخل، ما الذي جاء بك في هذا الصَّباح الباكر يا فتاح يا عليم يا خلف...

ألا تعلم بأنَّ اليوم موعدنا لوضع حدٍّ لذلك الرجل وعلينا أن نجتمع جميعنا من أجل ذلك، قال خلف..

دلف خلف متمايلاً في مشيته، يجرُّ خلفه عكَّازه عوضاً عن الاتّكاءعليه..

ما زالت جثَّة الدَّجاجة في ساحة الدَّار، نظر إليها ملياً ثمَّ قال:

أتعلم يا حجي إننا نزهق أرواح هذه الكائنات توحشَّاً ولكن والله لحمها لذيذ، ولا غنى لنا عنه ثمَّ تمتم: حين يحين موعدي مع التراب سأقدم لله روحا طازجة لا رائحة لجسدي فيها..

خلف فيما مضى كان شابَّاً، يجوب ألف مغارة بين فترة العشاء وحتى ساعات الفجر الأولى، ثمَّ يعود إلى بيته وقد أعياه التَّعب، لكنه يظهر عدم الاكتراث، تباهياً أمام زوجته الجميلة التي حصل عليها عنوة من بين مخالب والدها الجّشع ساخراً من كل من تقدَّم إليه بنصيحة مفادها:

إنَّها (سيفي) وما أدراك ما (سيفي) التّفاحة التي استعصت على كلِّ من تقدَّم لاقتطافها، جمالها كالخمر المعتّق الذي يتحسَّن مع مرور الزمن....

تدخلك هاويةً لا قرار لها، حين ترمقك بنظرة فاحصة، من تلك العينين اللتين اشتدَّ بياضهما

وسوادهما، فبانتا كعيني لبؤة، تتّقدان شرّاً، محدثة عاصفة أفعوانية، لدى شعورها بخطر يحدق بها، وحين الوداعة تبدوان لك جوهرتين تلجهما زحفاً وتلمس حبّات الخرز التي تشابكت فامتزجت ألوانها لتؤلّفهما.....

تزوجها خلف وأدخلها بيته، مضى على ذلك ثلاثون عاماً، مع ذلك ما تزال تلك الـ (سيفي) كسابق عهدها لم تتغير، ولم تسلم على مرّ السنين من ألسنة النّسوة اللواتي يرمقنها بحقدٍ حين يرينها بصحبته، وقد اعتلت الابتسامة ثغرها، تتنامى ابتسامتها عن رضاها على عيشها في كنف هذا الرجل الذي لم يخذلها يوماً، وظلّت تحصّنهُ كالقلعة المنيعة.

طلب الحاج من خلف الجّلوس، لمعرفة ما عزموا عليه وهو الذي كان حاضراً دائماً، مع أهل القرية متضامناً معهم في كلّ أمورهم.

يكفيه أن يعلم بأنّ هناك أمر ما، ولابدّ من الانخراط جميعاً فيه فيكون هو المتقدّم الأول.

نادى على ابنته (خانم) نريد شاياً ...

صوتها ناعم كهسيس العصافير في صباحات الرّبيع الأقحوانية .....

في الحال يا أبي ... ردّت خانم.

أتعلم بأنّ هذا ابن الـ (.....) سيكون سبباً في إفلاسنا يوماً ما...

يعلم بأنّه بدافع من أخلاقنا الكريمة، وحفاظنا على كلمتنا، لا نتعامل مع غيره من التّجار لشراء محصولنا واستئجار حصادته التي أصبحت كقطعة خردة بالية، ومع ذلك فإننا نسلّم رقابنا لها لتحصدها واحدة تلو الأخرى.

ليلة أمس اتفقنا أن نذهب إليه، ونناقشه بالأمر، إلى متى سيظل يسرقنا.

جاءت (خانم) بالشاي قدّمته ثمّ انصرفت، دون أن تتفوه بكلمة واحدة ...

شربا الشاي المختمر، على عجل ثمّ انصرفا إلى حيث يكون الاجتماع.

كان من المفترض أن يكون التّجمع في البيدر الذي يقع خلف تلّة القرية من جهة الغرب...

تحدّثا طويلاً، تارة وعيداً، وتارة أخرى تذمّراً من مجرى الأحداث اللاحقة، حتى أنّهما تخيلا بأنّ كلّ شيء بات على ما يرام، وأنّ ذلك المرابي قد خضع لمطاليبهم، بفضل تلك الجمهرة أمام باب بيته الحديدي.

وصلا أخيراً إلى المكان الذي بدا فارغاً بكلّيتهِ، أنا لا أرى أحداً. قال الحج صالح الذي ارتسمت على وجهه علامات الغرابة...

أين هم الباقون، أنت قلت بأن الجميع سيكون هنا في هذه السّاعة...

كان على خلف أن يسيطر على الوضع بتأفف غاضب أراهن بأنّهم مازالوا مع زوجاتهم في السرير..

سننتظرهم، تعال نجلس على هذه الصخرة.

جلسا على صخرتين متقابلتين، السّاعة كانت تشير إلى التّاسعة حين نظر إلى ساعته.

تحدّثا مطولاً، تذكّرا أيّام الشباب، عرّجا على الوضع السياسي الذي كان يسود البلد...

اختلفا وراء تلك التلّة، فكل منهما ينتمي إلى تيار معين توارثه عن والده، كما يتوارث الأبناء الآباء في ممتلكاتهم.

عقارب السّاعة تدور بلا هوادة، إنّها تشير إلى الحادية عشرة.

خلف بالله عليك ربّما أخطأت في مكان التّجمع، أو ساعة اللقاء، قال الحج صالح بتأفف، ألا ترى بأنّنا مازلنا هنا وحيدين....!

لا أدري ماذا أقول لك ولكنّني أقسم بأننا كنّا عشرة رجال، اجتمعنا في بيت (سليمان درويش) واتّفقنا على أن نجتمع صباح هذا اليوم، في هذا المكان ثمّ ننطلق منه إلى ذلك المرابي.

انتصف النّهار، أصبحت الشّمس في منتصف الفضاء السّماوي.

نهض الحاجّ من مكانه بتثاقل، هيا يا خلف لنمضِ إلى بيوتنا، فأنا أكاد أشتمُّ رائحة الدجاجة التي ذبحتُها من هنا.

ما رأيك أن تتناول غداءك معنا اليوم، أنت تعلم بأنّ أختك أم سربست تبذل جهدها ليكون الطعام شهيّاً وخاصة الغداء، إنّها تؤمن ولا أدري من أدخل الفكرة في رأسها (بأنّ أسهل طريق للوصول إلى قلب الرجل هي معدتهُ) مع أنني أحبُّها ولكنّها دائمة القلق حيال هذا الأمر.

يلفُّ شحوب الموت خلف، لقد أصبح مثل بلبل حائر، لا يدري أين يحط، يخشى إذا ما أقفل راجعاً أن يأتي الآخرون ولا يجدونه... وإذا مكث هنا أيضا، أن لا يحضر أحدٌ، والشّمس لهيب يفرش السّماء، ثمّ غدا أخيراً كهرّةٍ على سطح صفيح ساخن، التهب غضباً وغيظاً وهو يقول:

منذ متى كان لنا اتفاق حتى نتفق اليوم، ثمّ لفظهما البيدر وأقفلا عائدين، كلٌّ منهما إلى بيته، ظلّ الباقون منشغلين بأمور ربّما كانت أهمّ من ذلك...

قاصة سورية

شفق كالغسق

❖ هيثم بهنان جرجيس

قطعاً أن ما يعانيه هذا الرجل الستيني هو الوحدة، فهو الأليف المحبب للصمت المعرش في الأرجاء الفسيحة العتيقة العبقة برائحة الزمن المكفن بالحيوات الغابرة. ينقل خطواته كل يوم منذ الشفق، مذ يصيح الديك الهرم المستوحد مع الدجاجة التي نخرها الشيخوخة والعقم، يستيقظ مع آخر صدى لصياحه المبحوح، يتناول عكازه الأزلي ويمشي نحو القن،يفتح الباب فتضلع الدجاجة خارجة في البدء يتبعها الديك بخطواته الواهنة وفي عينيه خيبة عميقة تحاكي محاولاته اليائسة لاستعادة فحولة غابرة، ويسعيان نحو شجرة الزيتونة المتهالكة على السياج الحجري المؤطر بالكيان الهش لجص عتيق عتق الكون، فينزويان باحثين عن بقايا حبات الزيتون المتعفنة المتساقطة في الباحة بعد أن يئست من إيجاد الراحة لتطوافها مذ كونها أجنة صغيرة حتى مآلها المأساوي والعفونة يغطي أبدانها المكدودة لتستقر أخيراً في حوصلة متقيحة مصابة بالسرطان.

يسحل الرجل الستيني خطاه المعتمدة تماماً على القدم الخشبية الثالثة نحو السياج الحجري للحديقة الصغيرة، ويقتعد الدكة الصوانية الأثيرة إلى نفسه،يمد أنامله الحبلية المعروقة نحو جيب صايته الجانبي ويخرج دفتراً صغيراً لورق اللف ثم ينشأ بلف السيكارة الأولى التي تتناسل من وهجها العشرات من السكائر اللاحقة، يشعلها من مقدحته العتيقة المطلية بالفضة، يمج منها نفساً عميقاً ثم ينفثه محركاً الهواء الراكد الجاثم على العريشة الواقفة على يمينه، وحين تُسلِّم الجمرة مصير السيكارة الأولى التي لاحقتها، ينهض متجهاً نحو كومة الأشجار الموبوءة بالنهايات الزاهية لسيقان خضر وجدت لها منفذاً خارجة من الأعماق السحيقة للأحجار الأزلية مادة أغصانها الرفيعة لتعانق الضياء الفتي لصباح تشريني جديد، يلوب حول كومة الأحجار وعند الحائط القصي يراه واضعاً رأسه المثلث بين قائمتيه الأماميتين، يقف إزاءه.. نائم بإعياء، يحمل بين أضلاعه محبة متبادلة تمتد لعقدين من السنين، يتقرفص الرجل الستيني ويمسد رقبته بحنو أبوي، يفتح الآخر عينيه الشائختين ويهمهم بحميمية، يلحس أصابع الرجل ثم يعاود نومه الآسيان.. يرفع الرجل طرفه وتعانق نظراته الباب الموصد، يمد يده نحو جيب «دميره» ويخرج مفتاحاً كبيراً نخر الصدأ معظم أجزاء بدنه البارد، يمشي صوب الباب ويولج فيه المفتاح، يصدر صوتاً اشبه بحشرجة محتضر، ثم ينفتح فاسحاً المجال للضياء المضبب بالندى الصباحي للولوغ إلى الداخل ليعانق المكتب العتيق المصنوع من خشب الصاج، وخلفه وعلى امتداد

الحائط الكلسي المتقشر تتهالك مكتبة ضخمة قديمة تنوء بالكتب العتيقة الصفراء، والتي تتجبب بالغبار الناعم، وفي وسطها تماماً ثمة صورة بإطار مذهب لرجل خمسيني بشعر قصير فضي وعينين عسليتين نفاذتين وذقن مدبب غاية في الجمال، ومن زاوية الإطار الأيمن العلوي ينحدر شريط أسود حائل.. يتأملها الرجل الستيني طويلاً ثم يطلق أنة توجع، وتنحدر عيناه نحو الكرسي الموشى بالقذيفة الرمانية ويراه يجلس مفرداً ذراعيه الناحلتين على امتداد المنضدة حيث ترقد ورقة بيضاء وقلم جاف، يهمس الرجل الستيني.

-ترى أية قصة كنت تكتب؟

ويغلق الباب ويحكم رتاجه، ويمشي حذاء الحائط الكلسي المعشوشب، يتوقف عند الحوض الأسمنتي المملوء بالماء، يلقي بفتات الخبز الموضوعة في قدر بجانب الحوض وأنشأ يتأمل السمكة الصغيرة الوحيدة وهي تهبط كالنيزك نحو القاع حيث قبعت الفتات تنتظر الآتي المحتم، يفكر..

- إنه اليوم الرابع، يجب إفراغ الحوض وملئه ثانية.

تتطامن خطواته نحو الباب الآخر للغرفة الأثيرة إلى نفسه، تصادف عيناه القفص المعلق في سلك غسيل الملابس، يصفر للبلبل النائم يتململ الأخر ويطلق تغريده كالأنين، ويقفز نحو الأرجوحة، يتأرجح بملل ثم يعاود النوم.. يمد أنامله نحو جيب صايته ويخرج قطعة التمر الطرية ويشبكها في المسمار النابت في جوف القفص، يفتح البلبل عينيه ويتأمل فطوره الشهي، ثم يعاود نوم أهل الكهف.

يرمق الغرفة..موصدة، وانفاس السيدة الثمانينية تأتيه عبر الباب منتظماً، يهمس -في الفجر فقط يأتيها الكرى، بعد أن يهدها السعال المتواصل.

ثم يغمغم بحب أخوي.

- مسكينة.

وبعد أن يكمل جولته الدائرية يجد نفسه أمام غرفته ثانية يتأملها لوهلة خاطفة..

-ما أشبهها بالقبر.

ويقذف نظرة جليدية في الأرجاء مستقصياً في ذاكرته المتعبة ذكرى تلك الأيام التي كانت تعج بالحياة.. آه ما أقسي الزمن؟! أيعقل أن يقفر هذا البيت الذي كانت الكركات والشيطنة الطفولية البريئة، وأحاديث النساء العديدات اللائي غادرن البيت الواحدة أثر الأخرى، أيعقل أن يرحل ذلك الرجل الألمعي الذي كان يمور بالحياة



في صباح صيفي قائظ وهو محمول في تابوت بائس إلى حيث المثوى والمستقر وتنطفئ برحيله جذوة البيت،..لم يبق من ذاك الدفق الحياتي الصاخب سوى العزلة الرصاصية الخرساء، والصمت الطويل، والأجساد المهيأة إلى نقطة الصفر في نهاية جملة تختصر معادلة الحياة.

يشعر الرجل الستيني بالخواء وهو يتسرب كالديدان إلى داخله، تطفر دمعة نقية صافية من موقيه المتغضنين وتنساح على خديه المخددين.. يمد أنامله ويمسح قمة الأرنبة، يخطو نحو غرفته ويتناول سبحته الكهرب، ويحث خطاه نحو الطوار،يفتح باب البيت ويخرج، يغلق الباب على بيت مسكون حتى العظم بالعزلة.

كاتب عراقي

ناسك الصومعة

❖ د. سناء شعلان

«لم يكن ناسكاً في تاريخ ما، بل كان عالماً من الرّقة والتداعي العذب في الزمن المفترض للماء».

(1)

سِفْر التكوين: «الدخول في الصومعة»

صومعة العشق

والده كان رجل حرب، لم يعرف من الدنيا إلا الأراضي اليباب، والجنود المُعذبين بالموت، وبالقتل، وبالأوامر الصارمة، وبالإجازات القصيرة، ولكنّه كان عاشقاً من الدرجة الأولى، وكان يجيد أدوار الفرسان العاشقين، رأى تلك السمراء النحيفة ذات الملامح البارزة، وعظام الذقن الحادّة، سليلة أرض الجبابرة في صبيحة يوم صيفي قائض، كانتْ تكبره بسنواتٍ من العمر والصرامة، وتشبهه بالعطش إلى ذلك المسمّى بالحبّ، يومها أشاحتْ بوجهها عنه، ثم أغمضتْ عينيها كي لا تتسرّب ملامحه المثيرة المغمورة برجولةٍ جارفةٍ من ذاكرة نظراتها.

في المساء جاء وخطبها من والدها، فوافقتْ على مضض، وأجادتْ إخفاء فرحة عارمة أصابتْ حواسها بإعصار، واستغرقتْ في بكاء عميق تنـزّى إلى مسمعيه، فأصابه بشهوة جارفة؛ إذ كان يعشق النساء الرافضات المتمنّعات.

ومن تزاوج العشق والصرامة وُلد هو، فكان وليد العشق، فعاشَ أسير صومعته، حيث الاحتراق بشهوة التمنّي.

صومعة الشهادة

اسمه أحمد، وله من الصفات ما ينبغي لاسم أحمد، ملامحه طيبة رائقة، شفتاه مكتنزتان فيهما وجل وارتعاشة غير جريئة، وجنتاه متوردتان بالقدر الذي تسمح به سمرته اللذيذة، وشعره أسود ناعم تأسر خصلاته المنسدلة غلائل بشرة وجهه الملائكي، صوته خفيض عميق وكأنّه خارج من بئر عميقة، وفي رائحة أنفاسه رذاذ ماء بحيرات ثلجية سادرة في عميق الأرض الحُبلى بصمته ودفئه.

من سجل الأبرار والشهداء والأحباء الراحلين اختار له والده اسم أحمد، فهو أحمد الابن الذي يحمل اسم أحمد الخال الذي مات شهيداً على أرض مقدّسة، فحطّم قلوب أحبّته، وخلّد اسمه بماء الموت.

ولأنّه يحمل اسم شهيد من الأبرار، فقد انطبع في فهمه الطفولي الساذج أنّ عليه أن يستشهد حتى يدفع ثمن هذا الاسم الشريف الذي قُلّد به، ومن يومها دخل في صومعة الشهادة، حيث رائحة المسك، ودم الخلود، ورائحة الجنّة، ولم يخرج.

في صومعة الرجولة

في البداية كان والده ذو الحذاء المركب والجسد الفارغ والعينين الصغريتين يجرّه جراً هو وأخوه إلى ساحة المعسكر الذي يرأسه في أقصى الصحراء حيث تخوم الماء والعدو والانتظار، ولكنّه بعد ذلك بات يسابق والده إلى سيارته العسكرية الخاصة بوالده بركبته العليا في الجيش كي يصلوا مبكرين إلى المعسكر بعد فصل دراسي طويل، ليقضي وأخوه هناك عطلة صيفية استثنائية، لا لعباً ولا حارات ولا عصابات من الصبية المشاكسين فيها على غرار ما اعتاد أترابه، بل كلّها نظام وصرامة وتدريب على أخلاق الجندية، وعلى أخلاقيات المنتسبين إليها.

فنشأ على الصرامة والجلد والتصبّر سعيداً راضياً بل وفخوّراً بنشأته، وإن كان يُلقى القبض على نفسه الطفلة تمتد رغم أنفه بعينين متحسّرتين إلى أترابه من الصبية الذين ينقطعون إلى التسلية واللهو واللعب، ولا يعرفون معنى صرامة الجندية، حينها يؤنّب نفسه كما كان والده سيؤنّبه لو علم بأمنياته، ثم ينسرب طائعاً في صومعة الرجولة، حيث بناء الجسد والروح، والقيام بالعبء، ويبتسم بعمق كلما ربتَ أحدٌ من الجنود على كتفيه الصغيرتين؛ لأنّه طفل جندي أو جندي طفل.

صومعة الموت

سمع عن الموت كثيراً، وحفظ الكثير من قصصه المحزنة والمخيفة في روايات مرفوعة إلى جنود المعسكر الذين ترعرع بينهم، وإن لم يسمع والده يحدّثه يوماً عنه، وكأنّه ما صادفه أبداً وجهاً لوجه في المعارك مراراً، ولا صارعه بعد هزيمة الأمة أمام عصابات الضباع، وكاد يصرعه عندما توقّف قلبه الضعيف أمام هزيمة وطنه، ولكنّه انتصر عليه ببسالة، وبقي يحمل في جيب قميصه علبة دواء بيضاء صغيرة لكي تنجده في أيّ لحظة أزمة تنقضّ على قلبه المنكوب بضعفه في لحظة استسلام.

لكنّ العمل في متجر اللحوم الذي اكتراه والده منذ زمن جعله يواجه الموت مراراً في كلّ يوم، ويحفظ مكرهاً عن ظهر قلب طقوس ثغاء الموت، وتقاليد السلخ والفرم والتقطيع. أصابه تقزّز شديد من يديه، إذ كانتا الشريك الدائم في كلّ وليمة موت، ونفرتْ نفسه من الطعام، وكاد يموت جوعاً، فأدرك والده علّة ابنه، فأغلق متجره بين ليلة وضحاها، وحرّم دخول اللحم إلى البيت لأشهر حتى ينسى أحمد طقوس الموت، وما لبثتْ صحته أن استقامتْ، ومن جديد تورّد خدّاه بماء الحياة والصّحة، وإن كان قد سقط وإلى الأبد في صومعة الموت، التي تأسر النفوس، وتجثو على الآمال، وتجعل البشر يبجّلون لحظات الحياة.

صومعة الجسد

كان طفلاً صغيراً يافعاً تعرّف على وظائف أعضائه السّرية وعلى مسمّياتها الصريحة من أترابه الذين كانوا يصفعون أذنيه في الأزقة والحارات بكلماتهم الجريئة التي لم يألفها في بيته ذي التقاليد الصارمة والكلمات المنتقاة. وعرس ابنة تاجر الخردة محمود العزب كان أوّل عرس يحضره بعد أن وقع على أسرار جسده الصغير.

لم يكن عرساً بقدر ما كان مهرجاناً حَفِلَ باللحوم والأطعمة الدسمة وموائد الطعام التي مدّت على طول الحارة الغربية للفقراء وأهل السبيل وأهل المنطقة الذين انهالوا على المكان من كلّ حدب وصوب، أمّا هو فقد جلس في الصوان ذي الستائر الحمراء والأرائك المنجّدة حيث جلس والده وكبار المدعوين من تّجار ومتعلّمين وموظفين، تابع بفضولٍ رهيبٍ الراقصات الزنجيات اللواتي أتين من مكان مجهول لطفولته بأجساد سمراء ضخمة، وشعور مجدّلة بالخرز والريش، وأعضاء معرّاة وسافِرة، كان رقصهنّ عجيباً لم يألفه من قبل، وكانتْ أثدائهنّ المنظر الأكثر بروزاً وظهوراً في مشهد حضورهنّ.

انفضّ العرس مع ساعات الصباح، وحصل العريس على العروس، في حين كان نصيب التاجر محمود تلك الزنجية السمينة التي سافدها في حظيرة بيته لقاء زهيد المال، وعجب من اكتناز أعضائها، وعظيم شهوتها.

وانقضتْ ليلة العرس، وجاءتْ ليالي السّهر والتندّر التي دارتْ في جلّها حول وصف أعضاء تلك الزنجية، إذ تفنّن التاجر محمود بوصفها، حتى خالَ السامع أنّه يتحدّث عن أعضاء نبتتْ لها امرأة لا امرأة لها أعضاء، في حين كان يغصّ الرجال بالتعجّب والضحك والشهوة والكلمات البذيئة، أمّا أحمد فقد غصّتْ طفولته برثاء

مرير لتلك الزنجية التي استباح التاجر محمود جسدها مقابل زهيد المال، ووجد عزاءه في صومعة الجسد حيث التقديس للجسد الإنساني، والارتقاء به عن المهانة والابتذال، فقد أدرك أحمد أنّ الأجساد هي أوعية الروح، ولا يجوز لعابث أن يسكب ما في تلك الأوعية أو أن يدنّسها بشهوته المحرّمة.

صومعة الحرمان

لم يكن محروماً من مالٍ أو علم أو رفاهية، فقد كان له النّصيب الأكبر منها، فمال والده قد دفع به إلى أفضل الجامعات، كما أمدّه بالراحة والرّضى، وجعله يعرف أرقى المطاعم والأندية الرياضية وأعرق بيوت الأزياء وماركات الأحذية والساعات والنظّارات الشمسية.

وخلقه الرفيع، وطبعه الدمث، وورعه السمح جعلوا الأصدقاء يثقون به، والزميلات في الجامعة يأنسَ له، وآباءَهن من الجيران والأقارب يودعون بناتهنّ أمانة في رقبته، فيحسن حمل أمانته، إذ يصحبهن إلى الجامعة ومنها، ويحفظهنّ كما ينبغي الحفظ أن يكون، لكنّه بقي يشعر بالحرمان من شيء اسمه المشاكسة والحبّ، الحرمان من وضع كفّه في كف جميلة في زقاق مظلم، أو سرق قبلة في الظلام، ولأنّه عفيف طاهر فقد آثر أن يركن إلى صومعة الحرمان، ويسكتْ أنّات جسده بالرياضة الشاقة، لعلّها تخنق شهواته المتفلّتة.

صومعة الفضيلة

جاء من أرض الماء والخصب وشروق الشمس والمسَلاّت الطاعنة في خاصرة التاريخ إلى جزيرة النفط واللؤلؤ والأمنيات، حاول أن يبحث عن عمل يناسب مهاراته أو تخصّصه، فلم يجد، فرضي بالكفاف غنيمة، وعمل زمناً طويلاً قيّماً على تلك المكتبة الكبيرة التي تضجّ بالآف العناوين في شتّى أنواعها المعرفة، وخلا له وجهها، إذ زهد أبناء تلك الجزيرة العائمة في بحر المال بالحضور إليها، في حين كانتْ طِلْبته ومآل وحدته وغربته، فانكفأ يعبّ من علمها دون أن يروى.

فكلمات الحكمة كانتْ معينته الوحيدة في التصدّي لتلك الجارة ذات الملامح الخلاسية والعطور الفرنسية، التي ما انفكتْ تطارده بغنجها ودلالها وخدماتها المعروضة دون احتشام، فيرفض كرمها المزعوم على استحياء واستعجال، ويغلق بابه بإصرار، ويحصّن نفسه بسورة يوسف، ويتشبّث بستائر صومعة الفضيلة التي ركن إليها، وأفاء إلى ظلّها.

صومعة الظلام

دُفع إلى هذه الصومعة دفعاً، لم تكن صومعة للاعتزال والعبادة، بقدر ما كانت صومعة للانتظار المشوب بالخوف، والموت الحاضر بصحبة الغدر والظلم، كان يعرف أنّ هناك أياديأً غاشمة سوداء تترصّده بالموت وبرصاصات باردة تشتهي بإثم تذوّق دمه المشحون بالطهر والإيمان وبالتقوى، يستطيع أن يعدّ ألف عدو يهمّه أن ينال من جهاده ومن تكريسه النّفس والمال لخدمة قضية دينه وقضية أمته، كذلك يستطيع أن يعدّ أَلفَ اسم لخائنة أو خائن في نفسه وماله أو أمانته لا يسرّه أن يسمع اسم أحمد في مكان يرصده لصيد أو غنيمة أو سرقة كبيرة.

لكن اسم أحمد كان يتكرّر في كلّ مكان، لذلك فقد كان له أعداء كذلك في كلّ مكان حتّى في بلده حيث كان يُستقبل في مداخلها بالتفتيش والتوقيف والريبة، ولوما اسم والده العسكري الكبير المتقاعد لكان استُقبِل كذلك بالسجن، ولتعقّن بين أسواره الباردة.

كان قادراً على تحمّل كلّ ذلك في سبيل ما يؤمن به، وظلّ وحده يسمع صوت رصاصة دامية تشقّ هدأة صومعته، وتنزلق في زلق هوائها، وتستقر في جسده، وترديه قتيلاً هو وأحلامه وجهاده، وما كان ليبالي بذلك، إذ كان يبقن أنْ لا عيش إلا عيش الآخرة، ويتحصّن بقول ابن تيمية: «أنا جَنتي في صدري، وسجني خلوة، ونفي سياحة، وقتلي شهادة، فما يفعل بي أعدائي؟».

صومعتهم

كثيرون هم البشر الذين عاشوا وماتوا أسرى صومعة أنانيتهم، بعد أن تنسّكوا في محراب ذواتهم الفانية، أمّا هو فكانوا هم صومعته، حنانه وكرم نفسه وجود يديه امتدّتْ أغصاناً حانية طوّقتْ دوحة عائلته، كان الملاذ والمعين للأب والأم والأخ والأخت والأعمام والأخوال ولذراريهم، أغدق عليهم بعنايته وبماله، فأغدقوا عليه بحبهم وبولائهم اللذين لا يملكون غيرهما، جعل من حاجاتهم

معبده، ومن جسده ووقته قرباناً لهم، ورفع سقف صومعته على أكتاف عظيم حبّهم له، واعتكف في صومعتهم.

(٢)

سِفْر المتعة: «النّاسك الجديد»

لم تعدْ الرياضة قادرةً على امتصاص دفق شهوته، وخشي أن تتقوّض أركان صومعته أمام غنج جارته الغانية، وتحت ثقل جسده المحموم بالشّباب وبالرغبة، بحث بأناة وصبر عن الحلّ الناجع لمعضلته الحمراء، ووجد الحلّ في استقدام ناسك آخر إلى صومعته.

انتصب أمام والده المزيج المدهش من الصرامة والحنان، وقال له: «لقد قرّرت أن أتزوج». ابتسم الأب دون إرادة منه، وندتْ منه نظرة دهشة، وقال بصوتٍ مشحونٍ بالضحك: «ولكنّك لا تزال شاباً يافعاً، ولا يناسبك الزواج». استجمع أحمد وافر شجاعته، وقال: «بل إنّ الوقت قد آن». وصمتَ فصمتَ والده أيضاً، فلمح في صمته استسلاماً لرغبته بالزواج من تلك الطفلة المرأة، التي بالكاد بلغتْ، فخطبها من والدها الداعية دون أن يراها؛ لما سمع عن خلقها وعن حفظها للقرآن الكريم نزولاً على وصية الرسول ـ عليه الصلاة والسلام ـ بالزواج من ذات الدين، ولذلك فقد طلبها للزواج من والدها دون أن يراها طمعاً في دينها، وإن كان يأمل أن تكون بمثل جمال قسمات والدها، وبمثل بشرته الغضّة المفعمة بحمرة شهية وبياض النّور والإيمان والسماحة.

وزفّ إلى عروسته الطفلة المؤمنة، وسكنتْ شهوته في جسدها الصغير، فكان عبداً لها، وكانتْ أَمَةً صالحة له، إذ عرف المتعة معها، وعرفتْ عالم الرجل معه، فنعما بعالمهما الجديد، وقرّا عيناً بصومعتهما الصغيرة التي تضجّ بالتقوى والودّ والرغبة وبأطفال جُبلوا على شاكلة وسامة والدهم، وطهر أمّهم.

(٣)

سِفْر الرحيل الأكبر: «الشّرخ»

راهن على صلابة جدران صومعته منذ أن حلّت زوجته الطفلة ناسكاً دائماً فيها، وما كان ليصدّق أنّ جدرانها ستتداعى وتسقط بسبب ذلك الشّرخ المدمر الذي قسم تماسك جدرانها، وهوى بسقفها، وعرّى إرادته، وهزم معتقداته ومبادئه أمام أوّل دفقة ضحكات تنــزّتْ من صوتها المترع أنوثة وطفولة، شقاوة وبراءة، رغبة وإحجاماً، بلاغةً وعِيّاً، عرفها كلمات مخطوطة، قبل أن يعرفها امرأة، قرأ اتفاقاً خطاباً أرسلته إليه منذ زمن، فأسرته كلماتها، وبحث عنها، فوجدها تنتظره هو بالذات.

لا يستطيع أن يحدّد بمقدار الزمن الذييعرفه البشر مدّة عشقه لها، فذلك أمر يحتاج إلى زمن أفلاك ومجرّات ومتعٍ شمسية خالدة لا زمن أرضي فانٍ، لكنّه متأكد من أنّه بات سعيداً بعريّه بين يديها، فقد كانتْ هي بغيته التي ما كان يعرف بأنّها يطلبها منذ أنْ خُلق، كانت امرأة بكلّ ما تحمل الكلمة من معنى، كان يكفي أن يلفظ اسمها حتى تتجسّد أمامه امرأة بجسد مغرٍ، وروحٍ متوثّبة إليه، وأنفاس تقطع نياط تحمّله الواهي.

باتَ يراها في عيون كلّ النساء، ويطاردها في الأماكن والهدايا، متعته الجديدة كانت في التوقّف في متاجر الزهور والهدايا، وفي البحث عن هديةٍ تسعدها بأيّ طريقة، كان يجد في نفسه حناناً عجيباً على امرأته ذات الأطياف الساحرة التي تبكي بحرارة كطفلة مشاكسة إذا أرسل لها بهدية لم تعجبها، وتضحك باستغراق إذا أسعدته زهرة أهدتها له مع نسائم الصباح.

المرأة الحلم داهمتْ نفسه كسيل في وادٍ، فما استطاع لها دفعاً أو منها اعتصاماً، فاستسلم لها طائعاً راضياً، وكادتْ نفسه أن تهلك شوقاً إليها وعشقاً لها لولا تمسكه بالحياة أملاً في المزيد من إسعادها، وإن كانتْ امرأة تختلف عن زوجته النّاسكة التي تحفظ القرآن، في حين إنّ امرأته المعشوقة متوجّة على عرش الكلمات، لاهية عابثة في ملهى شبابها وجمالها وأمنياتها التي لا تعرف نهاية، لكنّه يحبّها، وكفى بالحبّ سبباً ونسباً يجعله يلحّ على الاتصال بها ليل نهار، ويسمّيها حبيبةً، إذا كان يباعد بينهما ووادٍ وصحراء وسوق للعبيد واللؤلؤ والمرجان.

(٤)

سِفْر القيامة: «احتمالات»

لا يستطيع أحدٌ مهما عظم مبلغ علمه أن يجزم بمصير عاشق كان يوماً ناسك صومعة، ومصير عاشقة كانت متوّجة على عرش الكلمات؛ فعرش الصومعة وعرش الكلمات كلاهما وهم، والمتوّج بهما

عاري الرأس، ولكن هناك متسعٌ لكلّ الاحتمالات في سِفْر القيامة؛ حيث اللامحدود هو القانون السائد.

- الاحتمال الأوّل: لم يستطع أحمد أن يجشّم نفسه مزيداً من اللوعة والتنائي والفراق، حزم نفسه، وغادر أطلال صومعته لا يلوي على شيء، وحلّق إليها بعقاب آلي، فوجدها في المطار في استقباله بحضرة طاقة زهور متوثّبة إلى اللقاء.

- الاحتمال الثاني: كانتْ الحاضر المنتظر مع أوّل زخّات المطر، انتظرها بشوق، ثم وسّدها حضنه، وحملها حيث مخدعها، وأغلق الباب، واختلى بها لألف سنة ضوئية، واحترق معها وبها حدّ التلاشي، حضنها عارية أياماً وأياماً وأياماً، وأروى عطشه، فتوقفتْ خيول شهوته البريّة عن الصهيل، فخلدا إلى النّوم والراحة.

كان منظرها جميلاً وهي نائمة، لكن رفيف طائر الخطيئة حطّ بكآبته على قسماتها النائمة، شعر بحقد دفين عليها، وتمنّى لو أنّها لم تكن، ولو أنّ صومعته لم تتحطّم، أمسك بمخدّة كان يتكئ عليها، وأخمد بها أنفاس حبيبته إلى الأبد.

- الاحتمال الثالث: صمّمت على أن تزور بيته حيث الزوجة والأبناء، فقد كانت في شوق إلى ضمّ كلّ أجزاء حبيبها، لا سيما الأجزاء الحميمة التي تُسمّى أبناء. كانوا خمستهم في استقبالها، وكانتْ غريمتها الزوجة مضيفة كريمة إذا هيّأت لها مخدعاً للراحة، وأضنتْ نفسها بتحضير ألذ أطباق الطعام على شرف زيارتها.

جلستْ في حجرة الاستقبال، وجلس حبيبها أحمد قبالتها، في حين تكوّمت زوجته والأبناء حوله، واستقر أصغر أبنائه في حضنه يداعبُ لحيته التي تحاصر ذقنه منذ زمن طويل. كانوا جميعاً لوحة فسيفسائية دافئة اسمها أسرة هانئة، أمّا هي فكانتْ نغمةً نشاز في مقطوعة عذبة، غزاها خجل عملاق يهمزُ إنسانيتها بشدّة، استعبرتْ رغماً عنها، ادّعتْ المرض، وغادرتْ البيت دون أن تأكل من طعامه، واختفتْ إلى الأبد.

- الاحتمال الرابع: رغم كلّ الأسوار والحواجز تزوّج أحمد وجلالة أنوثتها، ونعما بالعيش في صومعة شفافة لها أطياف قزحية، اسمها العشق، هجرتْ هي الكلمات والدنيا، وانبرت تتعبّدْ في صومعة عشقهما، أمّا هو فلم يهجر قيمه ومبادئه التي آمن بها، واستمرّ يدافع عن دينه وأمته، وينشر أفكار العدل والحرية والشورى والمساواة والجهاد.

حملتْ ببذرة عشقهما، وفي ليلة صافية تماماً كليلة لقائهما وضعتْ طفلهما الأوّل الذي أسمته حمزة، كما أراد أحمد أن يسمّيه. ولكنّه لم يكن موجوداً ليتلقّاه بيديه، إذ تلقّت الأرض جسده الذي أردته رصاصة من يد سوداء مجهولة وهو يتلو أذكار الصباح خارجاً من صلاة الفجر.

- الاحتمال الخامس: تزوّج أحمد من حبيبته ربّة الكلمات، ودرجا على طريق عُبّد بالكثير من القلوب الكسيرة التي أحبّته، وبالأُمنيات المهجورة التي تخلّتْ عنها من أجله، ونهلا من زلال العشق، وركنا إلى الأبد إلى صومعة عشقهما، وأغلقا الباب خلفهما، وقذفا بالمفتاح نحو العدم، وأغلقا النوافذ التي كان تتنـزّى منها أصواتٌ غير واضح، البعض قال إنّها أصوات التلاقي والعشق والاتحاد، في حين أكّد الكثير أنّها أصوات السُّباب واللعن للحظة التي جمعتهما معاً.

(٥)
سِفْر الغفران: «هواجس الصومعة»

استيقظ أحمد كعادته منذ أشهر مفزوعاً من كابوس يلازمه، استعاذ بالله من الشيطان الرجيم، اعتدل في فراشه، ووسّد جسده إلى حضن زوجته التي ضمّته بحنان، ومسحتْ عن جبينه وافر عرقه، وقبّلته وهي تلقمه كأس ماء، لعلّه يفضُّ فزعه عنه، وقالتْ له: «أهو ذلك الكابوس مرّة أخرى». هزّ رأسه قائلاً: «هو ذاته».

صمتتْ وصمتْ، وحار في تلك المرأة الكابوس التي تطارد أحلامه، ويكاد يشعر بأنّها حقيقة، فهي تلمس وجدانه، وتهزّ قلبه، وتملؤه عشقاً لها، وتسقط صومعته كسفاً على رأسه. شكر الله على أنّها كابوس لا حقيقة، وإن عجب أشدّ العجب من تلك القبلة العجيبة التي تلازم باطن كف يده، وتحمل رائحة عطرها المفضّل.

قاصة أردنية

المَرايا

❖ ماسيمو بونتيمبيلي
❖ ترجمها عن الإنجليزية
عودة القضاة

أيقظتني صاحبة المنزل الذي أقطنُ - قبل ثمانية أيام - فيه في الصباح الباكر، وفي يدها برقية قالت إن أحدهم أرسلها إليّ من مكان ما.. تمكّنتُ - بعد عدّة محاولات جادة - من أن أضع نفسي في مزاج يحفزني على قراءتها.. لقد أرسلها أحدهم إليّ من فينّا، وهي تحمل اسمي وعنواني الحقيقيين.. فهي إذن لي، لي وحدي.. كانت تلك البرقية تحتوي كلماتٍ قليلة تقول: «سأغادرُ بعدَ غدٍ إلى روما، نقطة، إلى الملتقى، نقطة، ماسيمو، نقطة».

لقد كنتُ في فينّا قبل شهرين، وقد أقمتُ فيها ما يقربُ من خمسة عشر يوماً.. رحتُ أشحذُ ذاكرتي كي أتذكّر الأشخاص الذين اجتمعتُ بهم خلال فترة إقامتي هناك، فربما يكونُ من أرسل البرقية من بينهم.. أذكرُ أني التقيت هناك عدداً قليلاً من الأشخاص، منهم ذلك الصديق الهنغاريُّ العجوز الذي يُدعي «تيبور»، وآخر يُدعى «فريتز»، وآخر يُدعى «جون»، ولا أحد غيرهم.

أعملتُ فكري غير مرّةٍ في شأن مُرسل تلك البرقية، غير أنني لم أتذكّر أي شخصٍ يُدعى «ماسيمو» غيري..

لم يكنْ هناك من تفسيرٍ منطقيٍّ لهذا اللغز سوى تفسيرٍ وحيدٍ لا ثانيَ له؛ فحيثُ أني لم أعرفْ في فيّنا أحداً غيري يُدعى «ماسيمو»، فما من ريبٍ في أنني أنا مَنْ أرسلَ تلك البرقية.. أجل، أجل، أنا من أرسل تلك البرقية.. صرختُ بأعلى صوتي: الآن فهمت!»..

أعلم أن الأمر بحاجة إلى مزيدٍ من الإيضاح، وحتّى يتحقق ذلك، ينبغي أن أروي بعضاً مما كان لي من تجاربَ مع البرقيات.. أحسبُ أن قصةً واحدةً تفي بالغرض..

بينما كنتُ في حجرتي - في أحد الأيام - أرتّبُ أمتعتي، لاحظتُ اختفاء مظلّتي التي كنتُ أضعها في ركن من أركان الحجرة.. بحثتُ عنها في المكان الذي اعتدتُ أن أضعها فيه، لكن دون جدوى، ثم بحثتُ - غير مرّةٍ - في كلّ أنحاء الحجرة، فقد جرت العادةُ أن نبحث عن الأشياء التي نفقدها أكثر من مرّة، وكأن مرّةً واحدةً لا تكفي..

في نهاية المطاف، استسلمتُ للأمر الواقع، وتقبّلتُ خسارتي بروح رياضية، وقلتُ لنفسي:» لا بأس، فالمرءُ قد يفقدُ - في حياته - ما هو أكثر أهميةً من مضلّةٍ زهيدة الثمن»، ثم غادرتُ المنزلَ متوجهاً إلى عملي..

بعد يومين اثنين، وحين أوشكتُ على نسيان الأمر برُمّته، تلقيتُ برقيةً تقول: «سأصلُ الليلة. المظلة».. لم أعر الأمرَ كبير اهتمام، فمضيتُ في عملي المعتاد، وفي المساءِ توجهتُ إلى المنزل، واستلقيتُ على سريري، وأخلدتُ للنوم..

ما إنْ استيقظتُ - في صباح اليوم التالي - حتى تَملّكتني الدهشة، حين وقعت عيناي على مظلّتي، قابعةً في المكان الذي بحثتُ عنها فيهِ غير مرّة..

أدركُ تمام الإدراك أن عثور المرء على ضالته في المكان الذي طالما نشدها فيه ليس مما يثير العجب والاستغراب، فهذه ظاهرة شائعة، حتى وإن لم يتوصّل العلم إلى تفسيرٍ منطقيٍّ لها. وأدركُ - أيضاً - أنه ما من جدوى من الإسهاب في الحديث في هذا الأمر..

أمّا حين تُعلنُ الضّالة عن عودتها إلى صاحبها من خلال برقية رسمية، فهذا من العجب العجاب، وهو أمرٌ غير منطقيٍّ ولا مألوف.

قد يبدو السبب الذي أثار دهشتي عند قراءتي للبرقية القادمة من فينّا ـ للبعض ـ أمراً طبيعيّاً، غير أنه ينبغي أن أعود قليلاً إلى الوراء كي تتضح الأمور.

في اليوم الأخير من إقامتي في فيّنا ـ قبل شهرين ـ كنتُ أقفُ أمام المرآة في حجرتي، أرتّبُ هندامي، استعداداً لاستقلال القطار المتوجّه إلى روما.. كانت شوارع فيّنا تعجُّ بالمظاهرات السياسية في ذلك اليوم.. وبينما أنا واقفٌ أمام المرآة، إذ بدويٍّ انفجارٍ هائل يزلزلُ أركان المنزل، ما أدّى إلى تحطّم زجاج مرآتي وتطايره إلى شظايا.. أدركتُ على الفور إنها قنبلة.. مضيتُ في ترتيب هندامي على عجل دونما مرآة، وما إن انتهيتُ من ذلك حتى حملتُ حقيبتي وغادرتُ المنزل متوجّهاً نحو محطة القطارات، حيثُ ركبتُ القطار المتوجّه إلى روما..

حين وصلتُ منزلي ـ في روما ـ كان الوقتُ ليلاً، وكنتُ مُتعباً من مشقّة السفر، فما كان منّي سوى أن خلعتُ ثيابي وأويتُ إلى فراشي.

حين استيقظتُ ـ في صباح اليوم التالي ـ توجّهتُ من فوري نحو المرآة، وأنا أحمل منشفةً في يدٍ، وأدوات الحلاقة في اليد الأخرى.. وما إن استقرَّ بيَ المقام أمام المرآة، حتى استبدَّ بي شعورٌ بالدهشة والذهول!.. لم أبصر في المرآة شيئاً!.. وحتى أكون أكثر دقّةً، فقد ظهرَ كلّ شيءٍ في المرآة في موضعه الطبيعي، عداي أنا؛ فُرشاة الحلاقة والمنشفة، وكلّ شيء، أما أنا، فلم أكن هناك! لا وجهي، ولا أيّ جزءٍ من صورتي!.

ما إن أدركتُ حقيقة الأمر، حتى اجتاحتني نوبةٌ عارمةٌ من الضحك.. لا بُدَّ وأنّ أولئك الذين اعتادوا استخدام المرايا، والنساء منهم خاصّة، قد لاحظوا أنهم ما إن يشيحوا وجوههم عن المرآة، حتى يراودهم شعورٌ خفيفٌ بالانزعاج، فالفراقُ صعبٌ على المرء ، وإن قَصُرت مُدّته.. يحدثُ هذا بسببٍ من الجهد الضئيل الذي نبذله حين نشيح بوجوهنا عن المرآة، مفارقين صورتنا فيها..

الذي حدث في فيّنا في ذلك اليوم، هو أن مرآتي قد تحطّمت بغتةً بسببٍ من الانفجار الذي حدث، فتطايرَ زجاجها وتناثر في أرجاء الحجرة.. وقد حدث كلّ ذلك بسُرعةٍ فائقة، حتى إني لم أجد الوقت الكافي لسحب صورتي منها قبل أن تتلاشى.. وحيثُ إني كنتُ على عجلةٍ من أمري، لم أعرِ الأمر كبير اهتمام، حتى وجدتُ نفسي في منزلي الذي في روما، في مواجهة مرآتي.. عندها فقط، أدركتُ حقيقة الأمر.. هذا يعني أنني أمضيتُ الشهرين المنصرمين دون صورتي.. أنزلتُ المرآة من موضعها ووضعتها في صندوق للمتاع كان عندي.. لقد سبب لي فُقداني لصورتي بعض الانزعاج في بادئ الأمر، غير أني وطّنتُ نفسي على ذلك مع مرور الأيام.

الشيء الوحيد الذي كان عليَّ أن أتوخّى الحذر الشديد بشأنه، هو أن لا أدعَ أحداً من الناس يشاهدني واقفاً أمام مرآة، فالناس ـ بطبعهم ـ فضوليون، وما إن يستبدَّ الفضول بأحدهم، حتى يشرع في طرح الأسئلة؛ كيف؟ ومتى؟ ولماذا؟، الأمر الذي يستلزم مني الكثير من الشرح والإيضاح والتفسير، وأنا ـ بطبعي ـ لا أطيقُ ذلك.

لذلك، وبالرغم من أن خسارتي لم تكُن فادحة، فقد كنتُ في غاية السعادة حين تلقيتُ تلك البرقية قبل ثمانية أيام.. أدركتُ ـ حين قرأتها ـ أن صورتي التي تركتها في فيّنا هي التي أرسَلَتْ] تلك البرقية، تُعلمني فيها بموعد عودتها إلى المنزل.

في الحقيقة، لم أتعجّل النظر إلى نفسي في المرآة.. لم أفعل ذلك البتّة، ذلك أني لم أشأ أن أمنح صورتي ذلك الشعور بالرضا حين تعلم مقدار اهتمامي بها، وقلقي عليها، وأنني كنتُ ـ طوال الوقت ـ أنتظرُ عودتها بفارغ الصبر، وأني لا أستطيعُ الاستمرار في الحياة دونها.. تقول في البرقية إنها غادرت فيّنا قبل ثمانية أيام، ما يعني أنها ينبغي أن تكون قد وصلت المنزل منذُ أربعة أيام على الأقلّ.. ولكنّي لم أشرع بممارسة حياتي اليومية المعتادة سوى بالأمس.. بالأمس فقط، أخرجتُ مرآتي من صندوق الأمتعة.. أذكر أني كنتُ أدندنُ بلحنٍ من أوبرا «عايدة» وأنا أفعلُ ذلك.. علّقتها في موضعها في الحمام، ثم استدرتُ دون أن ألتفتَ إليها.. رحتُ أرتّبُ ياقة قميصي، وربطة عنقي بهدوء، ودونما اكتراث، وما إن انتهيتُ من ذلك، حتى خالجتني رغبة في أن أنظرَ إلى نفسي في المرآة.. استدرتُ قليلاً.. ألقيت نظرةً خاطفة على المرآة.. يا إلهي! هاأنذا!.. تلك هي صورتي، لم يتغير فيها شيء.. لوهلةٍ من الزمن، راودني شعورٌ غامضٌ بأنها قد تكون مُنزعجةً، أو غاضبةً بعض الشيء من عدم اكتراثي، أو أنها ـ ربما ـ تكون متعبة من وعثاء السفر ومشقّته، غير أنه سرعان ما تبيّن لي أنها في أحسن حال، وأنها ـ أيضاً ـ في حالة جليّة من الاسترخاء وعدم الاكتراث مثل صاحبها.

مترجم اردني

ماسيمو بونتيمبيللي:

وُلدَ «ماسيمو بونتيمبيللي عام 1878م في بلدة «كومو» في إيطاليا.. استهوته الكتابة منذ نعومة أظافره، حيثُ كتب في مختلف الأجناس الأدبية.. يرى النُّقاد أن مجموعاته القصصية التي أصدرها تتضمّنُ أفضل أعماله.. أخذت قصته «المرايا» من مجموعته القصصية التي تحمل عنوان «سيدة أحلامي»، وهي مجموعة قصصية تنتمي إلى ما يُسمّى بالكوميديا الخفيفة وهو فيها يستخدم اسمه الحقيقي «ماسيمو».

في انتظار البوليس

❖ ج.جيفرسون فارجين
❖ ترجمة: حسين سعيد طه

قالت السيدة مايتون: أتسأل أين السيد واين رايت..؟؟ في الحقيقة لم يكن يهمها أمر غيابه بقدر ما يعنيها انه قد قام بدفع قيمة فاتورة إقامته في نزلها وقيمة الخدمات الاضافية من حمام بـ «٣ جنيهات».. الحياة الاجتماعية داخل هذا المكان مملة وبين الفينة والأخرى يقوم احدهم بدعابة للإثارة.. قالت «مونتي سميث»: هل ذهب.. ؟؟ لم يكن يهمها أمره أيضاً لكنه كان مؤدباً بقدر ما كان لونه شاحباً ولديه المقدرة على بقاء لعبة دوران الكرة طوال الوقت.. أجابت السيدة مايتون: أظنني قد سمعت صوت إغلاق الباب.. قالت السيدة ويكس: لربما ذهب إلى البريد لإرسال رسالة.. أضافت «بيلا راندل»: أو أنه لم يكن هو الشخص الذي خرج.. «بيلا» كانت «جميلة» بيت الضيافة، ولكن لم يقم احدهم بالاستفادة من هذه الميزة. تساءلت «السيدة مايتون»: أتعنين أنه لربما كان رجل آخر..؟؟ أجابت «بيلا»: نعم.. هذا ما اقصده.

الجميع فكر بهذا البديل باكراً.. ظهر «السيد كالثروب» كما لو أنه كان قادماً من العصور الوسطى لينضم إليهم فيما يفكرون به دون أن تكون لديه أدنى فكرة عن الموضوع.. قالت «السيدة مايتون»: لربما كان «بن بوري». هو يخرج دائماً بهذه الطريقة.. ولكنه لم يكن السيد «بن بوري» احد الغرباء، تسلل إلى بيت الضيافة قبل دقيقة.. قدوم «السيد بن بوري» دفعهم للتوقف عن حديثهم. «بن بوري» لديه دائماً تلك الشخصية المحببة فهو يخترق الدماغ ولا احد يدري متى يستخدم اسلوبه الساحر في الحوار.. «السيدة مايتون» والتي لم تكن تدع ثلاث دقائق تمر دون أن تتكلم. قالت للسيد بن بوري:هل كان «السيد واين رايت» هو من خرج قبل قليل..؟؟

نظر إليها «السيد بن بوري» بحياد وقال: وما الذي يدفعك لسؤالي..؟! قالت «السيدة مايتون» مالكة بيت الضيافة: فقط كنت أتساءل.. حسنا.. قال «السيد بن بوري» ببطء: الحوار بدء يتجه نحو التوتر ولكن «السيدة وكس» كعادتها في محاولة كبح جماح العواصف العواصف.. قالت: وهل كلكم تتساءلون..؟؟

تمتمت «بيلا»: قلنا لربما بأنه قد ذهب إلى البريد لإرسال رسالة.. كان جواب بن بوري: لا.. لم يذهب.. «السيد واين رايت» إلى البريد لإرسال رسالة.. بل هو قد مات.. كان تأثير جملته قوياً على النفوس.. «بيلا» ارتجفت.. عيون «السيدة مايتون» كادت المقل تحطم زجاج نظاراتها.. «مونتي سميث» ظل فمه مفتوحاً.. «السيد كالثروب» كاد أن يفقد وعيه.. ظهرت «السيدة ويكس» غير مكترثة بما يدور حولها.. «السيد كالثروب» قال: مات.. «بن بوري» كرر قوله: مات.. لا بد وأنه الآن ملقى فوق أرضية حجرته.. لا بد وأنه في حال سيئة.. نهض «مونتي» ثم جلس مرة أخرى.. وقال: انك لا تعني..

«بن بوري» قال:هذا ما أقصده بالضبط.. خيم ظل الصمت الثقيل فوق المكان.. حطمت زجاجة «السيدة ويكس» بقولها: ألا يجب أن نهاتف البوليس..؟؟ قال «السيد بن بوري»: لقد هاتفت البوليس وسوف يجيئ حالا.. هاتفته قبل دخولي إلى هنا..

قال «السيد كالثروب»: ليبارك الله

روحه..
قال السيد مونتي: منذ متى.. متى تتوقع..؟؟
أجاب بن بوري: البوليس..؟؟ بعد دقيقتين أو ثلاث دقائق وتابع قوله فيما اتجهت نبرة صوته نحو الجدية: ترى هل علينا أن نحاول الاستفادة من هذه الدقائق.. سوف نتعرض للاستجواب جميعاً، ولربما نستطيع التوصل إلى صيغة جماعية للإجابة على أسئلة البوليس.. صيغة ترضي جميع الأطراف.. قال «السيد كالثروب» ولكن ليس لنا علاقة بما قد حدث.. أجاب بن بوري: الشرطة لن تكتفي بكلامنا.. لذلك أقترح ان نستعد للمواجهة.. أنا لست طبيباً..ولكن يمكنني القول بعد فحصي للجثة بأنه قد مضى على وفاته أكثر من ساعة أو أكثر من ساعة ونصف، وتابع كلامه فيما يتأمل ساعته بنظراته الحادة.. الساعة الآن التاسعة وعشر دقائق.. وقد شاهدناه يغادرنا إلى حجرة نومه الساعة الثامنة إلا عشرين دقيقة..
قاطعته «السيدة ويكس» بقولها: وكيف تعرف انه ذهب إلى حجرة نومه..؟؟ قال بن بوري: لأنني كنت أعاني من الصداع وتبعته فيما كنت متوجهاً إلى حجرتي أيضاً للحصول على قرص أسبرين.. وحجرتي مقابل حجرته، والآن إذا ما كان استنتاجي صحيحاً فإنه يكون قد قتل ما بين الساعة الثامنة وعشر دقائق والساعة التاسعة وعشر دقائق.. وهكذا فأن أي شخص يستطيع إثبات وجوده في حجرته خلال هذه الفترة الزمنية الحرجة فلا داعي الآن للقلق.. نظر حوله متسائلاً..قالت السيدة ويكس للجميع: كلنا خارج غرفنا.. تمتم بن بوري: وهذا لسوء الحظ.. بعصبية قالت مونتي: ولكن.. هل أنت أيضاً.. أجاب بن بوري: دعوني أقدم لكم مرافعتي أولاً.. في الثامنة إلا عشرين دقيقة تبعت «واين رايت» إلى حجرته في الطابق الثاني قبل دخوله إلى حجرته أخبرني بملاحظة.. بملاحظة في مثل هذه الظروف تستحق الاهتمام.. قال: هناك في هذا النزل من لا يحبني .. أجبته بقولي.. شخص واحد فقط.. أنت أكثر حظاً مني.. ثم دلف إلى حجرته وكانت هذه هي المرة الأخيرة التي أراه فيها.. دلفت إلى حجرتي وتناولت قرصين للصداع مع كوب من الماء.. داخل الحمام..وتابع كلامه موجها إلى «السيدة مايتون».. زجاجات الماء لديّ تحتاج إلى تعبئة.. كنت ما زلت أحس بألم الصداع، وفكرت بانّ كاساً من العصير سيساعد في زواله...كنت في الخارج الساعة التاسعة تقريباً.. وبالمناسبة يا سيدة مايتون.. الصوت الذي سمعته كإشارة لفتح الباب هو صوت عودتي أنا إلى المنزل..وليس خروج واين رايت..قالت «بيلا» انتظر دقيقة.. بن بوري قال: نعم..
قالت بيلا: وكيف علمت أن السيدة مايتون قد سمعت صوت فتح الباب.. أنت لم تكن هنا..؟؟ أجابها بن بوري: أنت ذكية.. صرخ السيد كالثروب: والآن اجب على سؤالها بسرعة.. ولا تأخذ وقتا طويلاً في التفكير.
قال بن بوري: أنا لا احتاج وقتاً طويلاً للاجابة.. علمت ذلك لأنني استمعت إلى حوارهما فيما كنت واقفاً قرب الباب.. ولكن دعوني أكمل كلامي..شكراً.. كما قلت.. لقد عدت وذهبت إلى حجرتي.. «توقف عن الكلام قليلاً».. ثم تابع قوله: فوق أرضية الممر وجدت منديلا.. ليس لي..ليكن في هذا المكان عندما عدت.. تساءلت بأنه إذا ما كان يخص واين رايت وسقط منه عندما كان يخرج شيئاً من جيوبه.. ذهبت إلى حجرته لسؤاله عن المنديل..
وجدته مستلقياً قرب سريره على ظهره.. بكامل ثيابه.. رأسه باتجاه النافذة وذراعه كأنها تزحف نحو المدفأة.. وهناك أثر لطعنة فوق منطقة القلب وأداة الجريمة ليست موجودة.. بل هو جرح صغير.. النافذة موصدة جيداً..ولا بد وأن القاتل قد خرج من الباب..خرجت من الحجرة وأغلقت الباب ورائي.. وأدركت بأن لا مجال لدخول أحد إلا بعد وصول الشرطة.. وطبيب الشرطة وقررت عدم قيام أحد بذلك..هبطت إلى الأسفل.. الهاتف كما تعلمون هو في حجرة الإعاشة.. استمعت إلى حديثكم. سمعت السيدة مايتون تقول: أتساءل.. أين ذهب السيد واينرايت.. أنت سميث أجبت:هل خرج..؟ فأجابت السيدة مايتون: أعتقد بأنني قد سمعت صوت إغلاق الباب الأمامي.. ثم ذهبت إلى حجرة الإعاشة وهاتفت الشرطة وبعدها انضممت إليكم..بتحد قالت له السيدة مايتون: لماذا جلست هنا ٣ دقائق دون أن تخبرنا عن الموضوع.. بن بوري أجاب ببرود: كنت أراقبكم.. قال «السيد كالثروب»: ومن هناك سيثبت بأنك كنت طوال ذلك الوقت في الخارج..بن بوري أجاب بقوله: في الثامنة والنصف سيثبت بأنك كنت طوال ذلك الوقت في الخارج.. بن بوري أجاب بقوله: في الثامنة والنصف شربت فنجان قهوة في كافتيريا في شارع جنكرز.. وهو يبعد ميلاً عن هنا.. وهذا ليس إثباتاً كافياً.. أعترف بهذا..ولكنهم يعرفونني هناك وسوف يساعدونني في دعم أقوالي.. حسنا..من هو التالي.. قالت بيلا: أنا.. تركت الحجرة لتنظيف أنفي... ذهبت إلى حجرتي للحصول على منديل.. وها هو أمامي.
قال بن بوري: وكم مضى من الوقت على بقائك خارج غرفتك..؟؟
أجابت بيلا: لم أنظف أنفي فقط.. بل وضعت بودرة داخله..
قال بن بوري: يبدو كلامك جيداً.. أعترف بهذا.. دورك الآن يا سيد كالثروب..وجميعنا نعلم بأنك تمشي أثناء نومك.. قبل أسبوع دخلت حجرتي وأنت نائم..أليس كذلك.. هل فقدت منديلا.
قال السيد كالثروب: ماذا تفعل..؟ أنت تظهرني بشكل سيء..
قال بن بوري:هل أصابت نوبة المشي السيد كالثروب قبل نصف ساعة..؟!

قال السيد كالثروب: وليكن .. ما هذه السخافات التي تقولها.. هل خرج من هذه الغرفة دون أن أعي .. وأقوم بذلك.. وقتلت السيد واين رأيت بدون سبب..

سيدي.. لقد غادرت هذه الحجرة قبل ٢٠ دقيقة لجلب الصحيفة المسائية من حجرة الإعاشة لحل الكلمات المتقاطعة.. وها هي.. حرك بن بوري كتفيه وقال: يجب أن أكون آخر شخص.

يقول هذه الجملة العنيفة المؤثرة.. ولكن لنقل بأنك أخبرت البوليس بهذه الجملة بتأكيد أقل.. سيد سميث.. مونتي سميث كان يتابع الحوار بحرص وحكايته جاهزة.. كررها أكثرمن ٣ مرات في دماغة وهو لا يريد أن يبدو السيد كالثروب مخطئا.. ببطء قال: لهذا السبب تركت حجرتي.. تذكرت فجأة بأنني نسبت إعادة المفتاح لواين رايت.. أعارني إياه هذا المساء عندما فقدت مفتاحي.. ولكنني عندما وصلت إلى الطابق الأول قابلت السيدة مايتون وطلبت مساعدتي في جلب السجاد عبر النافذة..وفعلت ثم عدت معها إلى حجرة الإعاشة وأنتم تذكرون جميعاً بأننا دخلنا معاً إلى هنا.. قالت السيدة مايتون:هذا صحيح.. وسبب خروجه هو إصلاح السجاد.. بقوة نظر بن بوري إلى مونتي وقال: وماذا عن هذا المفتاح.. تمتمت مونتي: آه.. بالطبع.. لقد أنساني إياه موضوع السجاد.. هو لا يزال في جيبي.. قال بن بوري: إذاً هو معك الآن..؟؟

قالت مونتي: نعم.

قال بن بوري: ولم تذهب إلى حجرته..؟؟

قالت مونتي: لا .. وحمداً لله. قلت ذلك قبل قليل.. لا.. لم أفعل..

هز بن بوري كتفيه مرة أخرى.. لم يبد مقتنعاً.. والآن استدار ناحية السيدة ويكس وأجابت فيما لم تزل تتابع انشغالها بإعداد سترة الصوف.. «دوري» بن بوري قال: إذا أردت.. هذه شكليات كما تعلمين.. قالت السيدة ويكس: نعم، أفهم هذا لا داعي للاعتذار... حسناً.. لقد تركت الحجرة لجلب أدوات الغزل الفولاذية.. والتي استعملها الآن... وحجرتي كما تعلمون هي بالطابق الثاني أيضاً.. الحجرة الصغيرة الجانبية..وبعد أن حصلت على أدوات الغزل.. وكنت على وشك الهبوط سمعت السيد واين رايت يسعل..

قال بن بوري:ماذا..؟؟؟.. سمعت السيد واين رايت يسعل وفي أي وقت كان ذلك..

قالت السيدة ويكس: قبل التاسعة أعتقد ذلك.. سعاله كان قوياً ويسبب التوتر العصبي.. وسعاله يكون طوال اليوم في الصباح والظهيرة والمساء وهو لم يفعل شيئاً لعلاجه..توقفت عن الكلام.. تمتم بن بوري: تابعي كلامك..

قالت السيدة ويكس: حسناً.. يا سيد بن بوري.. باب حجرتك كان مفتوحاً.. وتوجهت إليك لسؤالك عما يجب أن نفعله بشأنه..لكنك لم تكن موجوداً.. وقد أخبرتنا قبل قليل.. وفجأة وعندما سمعت السيد واين رايت يسعل مرة أخرى في الممر.. أحسست بأنني لن أتحمل سعاله.. وكنت أدق على بابه ليتوقف.. هو منديلي الذي وجدته في حجرتك سيد بن بوري.. لا بد وأنه قد سقط مني.. تمتم بن بوري مرة أخرى:تابعي كلامك.. وبحركة فجائية استدارت نحوه.. السيد كالثروب، كاد أن يسقط عن مقعده.. مونتي بدأ يعاني من تنفسه.. بيلا أمسكت أصابعها لتتوقف عن الارتجاف.. السيدة مايتون لم تستطع الحراك..قالت العجوز:هيا..توقف عن استجوابنا.. بن بوري مصمص شفتيه.. السيدة ويكس حافظت على هدوئها المعتاد..كان صوت حركة أدوات الغزل هو الوحيد في الغرفة.. وقالت: لقد ناديت على السيد واين رايت.. وقال: أنا قادم..وقف أمامي أمام بوابة حجرته... مبتسماً وقال: لم تأت للشكوى من سعالي.. قلت: لا لقد جئت لشفائك منه.. وطعنته بأحد أدوات الغزل.. وانتشلت مخدة وصاحت هكذا..

هناك قرع على الباب الأمامي.. قال السيد كالثروب: البوليس.. لم يتحرك احد من مكانه.. الأعصاب مشدودة.. الباب الأمامي هناك من يفتحه.. أصغوا لخطى تتقدم نحوهم.. بعد دقيقة سمعوا سعال السيد واين رايت..

قالت السيدة ويكس: نعم.. لقد سمعته قبل خروجه من هنا.. قبل ١٠ دقائق..

قال واين رايت مخاطباً السيد بن بوري: شكرا لك.. لقد كنت ضجراً مثل الجميع.

مترجم أردني

المؤلف في سطور:
ج.جيفرسون فارجين «1883-1956»
ولد في لندن وهو من عائلة مكونة من أربعة أفراد جميعهم كتاب قصص، تتعلق بعالم الغموض، وهو واحد من الذين مزجوا في في كتاباتهم ما بين الرومانسية والسخرية والجريمة.

جِراءٌ للبيع

* دان كلارك
ترجمة: حسام حسني بدار

«جراءٌ للبيع» - جذبت هذه اللافتة الصغيرة المعلّقة على باب أحد المحالّ التجارية إنتباه أحد الصّبية، وجعلته يذهب الى صاحب المحلّ قائلاً:

- «سيدي! بكم تبيع هذه الجراء؟»

- «بين الثلاثين و الخمسين دولاراً للجرو الواحد.»

تحسّس الصبيّ جيبه، وقال: «لا أملك سوى دولارين وبضعة سنتات. ومع ذلك، هل تسمح لي بأن أنظر الى هذه الجراء؟»

- «نعم، بالطبع.» ثم صفر بطريقة معيّنة، خرجت على إثرها كلبة من مكان ما في المحلّ، ومن ورائها خمسة جراء. ولاحظ الصبيّ أنّ الجرو الخامس كان يسير متعثّرا ويحاول جاهدا اللحاق بإخوته.

أشرق وجه الصبيّ، وقال بسرعة: «بكم تبيعني هذا الجرو؟»

- «لا أنصحك بهذا الجرو، فهو يشكو من عرج لا شفاء منه.»

قال الصبيُّ مصرًّا: «بل هو بالذات ما أريد.»

- «في هذه الحالة سأعطيك إياه بلا مقابل.»

اعترى الصبيَّ الانزعاج، وقال: «لا أريد منك أنْ تعطيني إياه بلا مقابل، فهو يستحقّ ثمناً مثل بقية إخوته. خذْ ما معي الآن، وسأدفع لك خمسين سنتا كلّ شهر الى حين استيفاء ثمنه.»

اعترض البائع كلام الصبيّ، وقال: «إنه لن ينفعك. فهو لا يستطيع الركض أو اللعب معك كبقية الجراء، فلم لا تشتري غيره؟!»

- «لأنه بحاجة الى شخص يفهمه، وهذا الشخص هو أنا.» قالها الصبيّ وهو يرفع أذيال بنطاله من الجهة اليسرى، كاشفاً عن ساق خشبية مثبتة بسيور معدنية.



مترجم اردني

* دان كلارك: كاتب أمريكي معاصر غزير الإنتاج

ناظم حكمت (١٩٠٢ - ١٩٦٣)
شاعر الثقافة المضيئة
صوت الرومانسية الثورية

❖ نضال القاسم

إن أجمل البحار ذاك الذي لم نذهب إليه بعد
وأجمل الأطفال من لم يكبر بعد
وأجمل أيامنا التي لم نعشها بعد
وأجمل ما أريد قوله لم أقله بعد

ولادة شاعر

في ٧ شباط ١٩٠٢ شهدت مدينة (سلانيك) إحدى ضواحي مدينة أسطنبول ولادة أعظم الشعراء في تاريخ الأدب التركي، وواحد من أبرز شعراء العالم في القرن العشرين، الشاعر المبدع والفنان والكاتب المسرحي والقاص والروائي والمترجم والرسام (ناظم حكمت) والذي نشأ وسط تأثيرات الجو الثقافي والفني اللذان كانا سائدين في بيت «حكمت بك» الذي كان يعمل آنذاك مديراً عاماً للمطبوعات،وقد انعكست الندوات وجلسات الحوار واللقاءات مع رجال الأدب في مخيلة شاعر تركيا إلى جانب المواهب التي كانت تتمتع بها الأم الرسامة «عائشة» والتي تنقل عنها مذكرات ناظم حكمت فيما بعد أنها «كانت تنفق وقتها في رسم اللوحات الفنية وهي تحاكي الطبيعة وفق أسس المدارس الحديثة المختصة بالفنون التشكيلية في أوروبا « ويمتد التأثير الثقافي إلى أيام الجد «محمد ناظم حكمت» الذي كان والياً على الشام في فترة من فترات الحكم العثماني مكنته من اقتناء الكثير من أعمال النحت والتحف واللوحات النادرة، يضاف إلى ذلك وجود مكتبة ضمت بين رفوفها العديد من درر التراث العربي والإسلامي، كل تلك الركائز الثقافية والحضارية مهدت الطريق وساهمت في وضع الأساس للثقافة والمعرفة الشاملة لدى الشاعر «ناظم حكمت» من هناك تشكلت الرؤى والأفكار لدى الشاعر وصارت تكوينات متلاحقة من الفلكلور القديم الممزوج بالفضاء البيئي الحديث يضاف إليها ما كان يترشح عن العلوم الطبيعية وجماليات الشكل الفني ويضاف إلى ذلك كله أبعاد جديدة للضوء السياسي القادم من أفياء الاتحاد السوفيتي وإلى جانب ذلك معرفة تكاد تكون مذهلة بتفاصيل الحياة التركية وعقدها، وهكذا تكونت نقطة البداية التي قادت «حكمت « نحو آفاق النور والمعرفة والتجذر الوطني،ثم إن المقارنات التي كانت تعقد بين الأب والأم وبقية أصدقاء العائلة في الغالب و تتناول الهموم السياسية والبحث عن الحرية ووضع حد للحروب التي كانت دائرة آنذاك في العديد من دول العالم، وأيضاً كانت هناك مساحة للحديث عن قصص الحب والبطولة وقراءة الشعر القديم والجديد القادم من فرنسا، تلك الأمسيات التي كان الصالون الأنيق يشهدها بشكل متواصل لا ينقطع أعطت ناظم حكمت مخزوناً ثقافياً إنسانياً بالغ الشفافية والحساسية في آن واحد ارتكزت عليه فيما بعد نتاجاته في القصة والشعر والمسرح.

كان ذلك الصدى لا يختفي أو ينقطع وهو يتشكل كأقواس قزح ليرسم البيئة معتمداً على صفاء ينابيع الشعر وفق اختيار في غاية الذكاء والدقة لتوظيف المثير للاهتمام في قصص وأساطير وحكايات قديمة لكنها تبقى تحمل دلالات معاصرة، لقد عرف «ناظم حكمت» الكثير عن حلقات التاريخ التركي المتعاقب وعن مراحل القوة والضعف، كما درس أوجه الاختلاف البيئي والجغرافي لأقاليم ومناطق تركيا البعيدة والقريبة وفهم بعمق وصدق تلك التقاليد والعادات الشعبية للفلاحين والعمال وشرائح اجتماعية أخرى.

وفي مدرسة (طاش وغلطة سراي) وصولاً إلى المدرسة الحربية تلك كانت المراحل الأساسية والتي تمثل الأساس المهم في تكوين وتشكيل الملامح الخاصة بالشاعر ناظم حكمت وخلال سنوات الدراسة تلك بدأ بنظم الشعر ونشر بعضه في الصحف، ويؤكد ذلك الناقد « أكمل الدين إحسان ذ بقوله: بعد سقوط مدينتي « أدرنه والبورصة « نشر ناظم حكمت قصيدة (الأختان والأربعين حرامي) حيث وصف فيها الواقع السيئ الذي وصل إليه وطنه، وفي العام ١٩٢٠ غادر مع زميله «وآلا نور الدين» مدينة أسطنبول التي استولى عليها الحلفاء والتحق أثر ذلك بـ«جبهة النضال القومي في الأناضول» والتي كان يقودها «مصطفى أتاتورك» الذي أستمع إلى قصيدة (الصفصاف الباكي) والتي كان ناظم حكمت قد سجلها على أسطوانة وقد عبر أتاتورك عن إعجابه الكبير بالمضمون الجديد الذي من شأنه إثارة الحماس والقوة في أبناء تركيا كما لفت انتباهه طريقة إلقاء الشاعر لمنظومته الشعرية وتصويره بعمق وشفافية ملحمة الدفاع عن حدود الوطن، وكانت تلك القصائد جناحاً طار به حكمت إلى الاتحاد السوفيتي لدراسة الاقتصاد السياسي وهناك أتصل بالحياة الثقافية والأدبية وأفاد من ظاهرة شاعر روسيا الكبير «مايكوفسكي» كما لمس عن قرب إنجازات أدبية ضخمة ارتبطت بتلك التحولات الهامة التي أحدثتها ثورة أكتوبر ١٩١٧ كما وجد فارقاً بين خياله الشاعري والواقع الموضوعي الذي أصبحت تجسده أفكار الإنسان ضمن مرحلة التحول الاشتراكي الجديدة وإلى جانب دراسته أتصل بالحياة الفنية والثقافية وأفاد كثيراً من الإنجاز المتنوع الذي أصبحت تجسده أفكار الإنسان ضمن مرحلة التحول الاشتراكي الجديدة وإلى جانب دراسته أتصل بالحياة الفنية والثقافية وأفاد كثيراً من إطلاعه على منهج الواقعية، وبعودته من موسكو تبدأ مرحلة الحياة الأدبية المؤثرة وكتابة الشعر المعارض والصمود بوجه التهم السياسية الموجهة إليه.

و«يحدثنا الكاتب والمترجم طلعت الشايب قائلا: جاء ناظم حكمت المولود في سالونيكا في ٧ فبراير عام ١٩٠٢ الى الابداع من عائلة أرستقراطية مثقفة، كان جده ناظم باشا المولوي يكتب القصائد الدينية والتعليمية بلغة تركية بها قدر كبير من الكلمات العربية والفارسية، كما كان حكمت باشا قنصلا في هامبورج ومديرا في الخارجية التركية وواحدا من أبرز قيادات حزب الاتحاد والترقي، وكانت أمه جليلة رسامه وقارئة جيدة ذات اطلاع واسع على الثقافة الفرنسية، يتذكر ناظم أنه كتب قصيدته الأولى في استانبول وهو في الثالثة عشرة من عمره، وكان حريق هائل قد شب في المنزل المقابل لهم، فتملكه الفزع، وبعد أن تحول المنزل الى رماد كتب قصيدة بعنوان (الحريق)، جاء وزنها مطابقا لتلك الأصوات الباقية في مسمعه من قراءة جده لاشعاره وقصيدته الثانية كانت وهو في الرابعة عشرة تقريبا وكانت عن الحرب العالمية الأولى التي مات فيها خاله ويمضى طلعت الشايب مع رحلة ناظم قائلا: ومع احتلال استانبول من قبل دول الوفاق توالت قصائده ضد الاحتلال، وكان ناظم قد بدأ نشاطه السياسي كمناضل تقدمي مسئولا في تحرير جريدة المطرقة والمنجل ودرس الاقتصاد والاجتماع في جامعة موسكو في الفترة من عام ١٩٢١ حتى ١٩٢٤ وبعد أن عاد سرا الى بلاده عام ١٩٢٨ تم اعتقاله ولم يطلق سراحه الا في عفو عام سنة ١٩٣٥ ثم حكم عليه مرة أخرى سنة ١٩٣٨ لمدة ٢٨ عاما لقيامه بنشاط معاد للنازية ولفرانكو، قضى منها ١٣ عاما في سجون مختلفة قبل أن يطلق سراحه على أثر موجة احتجاج عالمية وحملة واسعة للافراج عنه نظمتها لجنة في باريس كان من بين أعضائها بيكاسو وبول روبسون وسارتر وكانت التهمة المباشرة الموجهة اليه هي تحريض جنود البحرية التركية على التمرد عن طريق قصائده التي وجدوها معهم وبخاصة ملحمة الشيخ بدر الدين التي نشرت سنة ١٩٣٦ وهي عن فلاح ثائر على الحكم العثماني في القرن الخامس عشر». أما عن تجربة شعره فيحدثنا عنها محمد البخاري قائلا: «اتسم شعر ناظم بالشعبية، وليس معنى هذا أنه تبنى أسلوب

الشعب فحسب بل أنه ارتقى بأسلوب الشعب الى الصياغة الفنية التي تتسلل الى قلب الرجل المثقف ورجل الشارع، فقد أخصب ناظم لغة الشعر بما تزخر به لغة الشعب من تغييرات وصور وأساطير وبما يمتلئ به التراث الشعبي من حكمة عميقة رسبتها التجربة الطويلة على مر الأجيال. وكتب ناظم شعره ببساطة يتعانق فيها المثل الأعلى بالزوجة المحبوبة بثرى الوطن، فلا تكاد تعرف أيهما يعني حين يتحدث: زوجته أم مدينة اسطنبول بل لا تستطيع أن تفصل الانسان عن الوطن عن فكرة وقضيته، فلم يكن احساسه بالواقع احساسا سطحيا أو فوريا، بل كان احساسا عميقا متأنيا ذكيا، فقد لمس المنابع التي يستمد منها الشعب غذاءه الروحي، وأدرك عمق احساسه بالحرية، غير أن ارتباطه بقضايا الشعب وبالدعوة الى العدل والى الثورة على الظلم قد أشاع في شعره نبذا انسانيا جعل منه شعرا عالميا».

الصوت الجديد

وفي أحلك الفترات السياسية التي مرت بتركيا ظهر ناظم حكمت وكان ظهوره يمثل صوتاً جديداً أو نغمة متمردة في تيار الأدب الرجعي، فهو قد توصل إلى اكتشاف أسرار اللغة التركية واستلهم في قصائده تراث شعبه وملامحه البطولية القديمة مع إضافة عنصر المعاصرة إلى كل ذلك، وكانت كلماته وقصائده تهاجم التردد والاستكانة وتحض على الثورة والتمرد وتبشر بالحياة الحرة الكريمة وإيمانه بالحاجة الماسة إلى العدالة الاجتماعية والإخاء الإنساني لذلك توحدت ضده البيروقراطية الثقافية التركية والفاشية السياسية واتخذت قرارها الهادف إلى خنق صوته من خلال إصدار الأحكام المتواصلة ضده.

أنا الشاعر
أحفر على الجدران

صور أشعاري الشبيهة بالصواعق
واصفر ألحانها في الطرقات...

وبعد إعلان الجمهورية التركية عام ١٩٢٣ تراجعت التيارات الأدبية القديمة مثل الفجر الآتي وحركة الأدب الجديد والأدب التركي القومي وبدأ ميلاد أدب أطلق عليه تيار الأدب الجمهوري والذي ينطلق من مفاهيم النظام الجديد ويستخدم صيغاً وأشكالاً فنية جديدة جعلت قادة الجمهورية الفتية ينتبهون إلى أهمية رعاية ودعم ذلك الأدب باعتباره المعبر الحقيقي عن هوية النظام الجديد انطلاقاً من دعوة كمال أتاتورك في خلق طبقة من الشعراء والكتاب لقيادة الأدب التركي في عاصمة تركيا أنقرة وداخل إطار حركة الأدب الجمهوري الجديد أظهر ناظم حكمت دعوته بأهمية استخدام المفهوم الجمهوري التحرري للشعر والأدب وكان ظهوره يمثل صوتاً جديداً وجريئاً حيث عرف الطريق إلى أسرار اللغة التركية واستلهم في صور قصائده تراث الشعب التركي وملاحمه الأسطورية، ومن قراءة شعره يتضح لنا أن جوهر القضية الشعرية عنده هو التعبير عن آفاق المستقبل حيث أنطلق تيار الإبداع الشعري عنده في تجارب إنسانية نضالية جعلته يقف بثبات إلى جانب أكبر شعراء العصر من أمثال (مايكوفسكي ونيرودا ولوركا وأراغون)..

وبعد عودة ناظم حكمت إلى تركيا عمل بنشاط متواصل لنشر دعوته فشارك في تحرير العديد من المجلات وكان من أبرزها « المصور والمنجل والمطرقة والضياء « حيث نشر في تلك المجلات أشعارا ومقالات وترجمات لمواضيع مختلفة عن الفرنسية والروسية وفي عام ١٩٢٩ نشر ديوانه المهم «٨٣٥ سطراً « والذي أعتبر حدثا هاما في تاريخ الأدب التركي الحديث وبداية مرحلة جديدة في شعره فقد هجر العروض والوزن التركي المعروف باسم هجا والذي يعتمد على تكرار معين لعدد من المقاطع الصوتية، واصطنع فيه وزنا متحرراً من التعقيدات العروضية وأدخل نمطا جديداً من الإيقاعات ومن المقاطع المتدرجة التي تتدفق من أول القصيدة وتظل تتغير وتتزايد حتى نهاية القصيدة، وبذلك أمد الشعر التركي برافد عظيم من التجديد وبهذا أوجد «ناظم حكمت» الشكل الشعري الذي يتفق مع المضمون الثوري الدافق الذي عبر عنه في أشعاره وتأثر في هذه الفترة بالشاعر الروسي «مايكوفسكي» ولم يتجاوز تأثره به إلى تقليده،حيث يقول عن ذلك: إن أبيات مايكوفسكي المقطعة تشبه في الواقع أبياتي ولكنها نظمت في نوع من العروض، أنها من بحر المستزاد الروسي، أما أوزان أشعاري فليست سوى إيقاع محض».

هكذا يرى ناظم حكمت المقارنة بين أشعاره ونتاج مايكوفسكي، تمتاز النتاجات الشعرية التي أصدرها ناظم حكمت في تلك المرحلة بأنها اتخذت من تمجيد الثورة التركية وأبطالها موضوعا أساسيا لها حاورته بحماس كبير وبعاطفة متهدجة ومتوهجة، وتبرز في تلك الأشعار اتجاهات لفتح نوافذ نحو العالم الخارجي بما يجعل من المضامين والأشكال التركية تجد مساحة لها..

ومن خلال حركة التحديث

والانفتاح الثقافي بدأت مرحلة تأسيس الجمعيات السرية والعلنية والتي كان من بين أهدافها الاهتمام بنشر الثقافة والفكر وتوسيع مساحة الرأي والحرية وتحقق بفضل ذلك تأصيل جاد ومهم للتيارات الجديدة في الأدب والفن وعموم مفردات الثقافة، حصل كل ذلك بسبب عودة أعداد كثيرة من الأتراك الهاربين من تعسف بعض سلاطين الدولة العثمانية إلى أوروبا والذين جلبوا معهم التقاليد والأفكار الجديدة وشكلوا فرقاً غير منظورة لترجمة العديد من الكتب والروايات ودواوين الشعر والمسرحيات، تلك المساهمات والجهود أحدثت اتجاهاً جديداً أخذ يتعمق في مختلف فنون الأدب، كما برزت محاولات للعديد من الكتاب والشعراء الأتراك في محاكاة الروائع الأدبية الكلاسيكية في توجهاتها وأساليبها وأشكال بنائها الفني، في تلك المحاولات عمد المثقفون الأتراك لإعادة النظر في تراثهم الأدبي القديم والعمل على بنائه بشكل يتفق وطموحات الشخصية التركية مبتعدين عن الأسلوب القديم الذي اعتبروه من إفراز الذوق الفارسي، وقد أثمرت تلك الجهود ظهور نزعة جديدة في الأدب والفن من ملامحها الابتعاد عن الأسلوب الفردي القديم، كما حملت المحاولات الجديدة أفكاراً جريئة لربط الأدب بالسياسة من جهة وربط الأدب بالشعب من جهة أخرى، أسست تلك المحاولات لبدايات أدب جديد يعبر عن تطلعات الطبقة الوسطى، وصار من وسائل خدمة المجتمع وشهد القرن العشرين تطوراً كبيراً في ميدان الثقافة التركية بشكل عام وفي ميدان الشعر بشكل خاص، فقد تم وضع أوزان جديدة للشعر التركي والخروج من دائرة التبعية لأوزان الشعر العربي التي كانت تستخدم في نظم القصيدة.

ومع إعلان الجمهورية التركية حقق الأدب والشعر والمسرح وعموم مفردات الثقافة الأخرى قفزة كبيرة عن طريق تطوير أساليبه المختلفة واختيار المضامين الجديدة وحلقات الإبداع أشكالا ومدارس وأساليب وصولاً إلى تأسيس قاعدة ثقافية، وكان من بين تلك الإرهاصات ظهور شاعر تركيا الكبير «ناظم حكمت» الذي يعتبر ظهوره إيذاناً ببداية عصر جديد للشعر الذي يسلك طريقاً معارضاً للسلطة ومدافعاً عن حقوق الشعب، وعندما توضحت هوية ومسار ذاك الاتجاه اجتذب إليه عشرات الشعراء الشباب ووضع الشعر التركي في مصاف الأدب العالمي..

وقد حفلت غالبية قصائده بنبض درامي حيّ، وتقنيات فنية رائعة، سواء أكانت تشكيلية أو موسيقية أو سينمائية، كما في قصيدته الشهيرة (قصة القصص)، على الرغم من بنيتها السردية والتي يطرح فيها فلسفته التفاؤلية في الحياة والوجود:

(قصة القصص)
على ضفة نهر، واقفان
دلبة وأنا،
على الماء تنطبع صورتان
الدّلبة وأنا
وشعاع الماء يشرق علينا
الدّلبة وأنا

وفي عام ١٩٣٠ ساهم بحماسة في إصدار مجلة «الوجود» التي شكلت مسيرتها انعطافة كبرى نحو الاتجاه إلى الشعر الاجتماعي في الأدب التركي مساهماً مع مجموعة من الشعراء الشباب بدراسة مشاكل الريف التركي، وفي الفترة التي كان يعمل فيها ناظم حكمت مترجماً للأفلام الأجنبية كتب العبارة التالية على الفيلم الذي يصور احتلال الحبشة «الفاشية تسير في شوارع اسطنبول» كما غير مضمون خطاب القائد «هانيبال» وهو يخطب في جنوده ليذكرهم بفضائل الحضارة الرومانية على الأرض الأفريقية وصار الخطاب على النحو التالي « أيها الجنود الرومان أنكم هنا في أفريقيا لتمتصوا دماء المغلوبين والضعفاء فأمضوا إلى القتل والسلب وانتهاك الأعراض»..

على جباهنا تيجان الشباب المتقدة،
لا نكترث بالتعب أيما اكتراث
وبأيدينا سياط نشوتنا الملتهبة،

وقد عمل ناظم حكمت حتى عام ١٩٣٦ في الصحف والمطابع واستوديوهات السينما، ونشر كثيراً من أشعاره الساخرة، وقاد حملة ضد أصنام الشعر التقليدي، وكان يوقع أشعاره وكتاباته باسم «أورخان سليم»، وفي تلك الفترة أخذ ينادي بضرورة العمل لأجل تركيا جديدة متحررة من السيطرة الأجنبية متقدمة في مجالات الحياة الأخرى، وصار يكرس وقته بما يمهد لنشر أفكاره في التغيير وفضح القوى الغاشمة التي كان خطرها يتصاعد في تركيا حيث كانت مؤشرات السياسة آنذاك تشير إلى اندفاع الحكومة نحو التنسيق والتفاهم مع القوى النازية والوقوف معها في المواجهة العسكرية المشتعلة وفي خضم الهجمة المضادة تم إيقاف ناظم حكمت والعديد من الأدباء والمفكرين الأتراك وإيداعهم في سجون تركيا، وفي جوّ من السرية التامة جرت محاكمته وصدر الحكم بسجنه ثمانية وعشرين عاماً.

يقول عنه أحد شعراء عصره «ناظم حكمت ثالث أثنين؛ دانتي وشكسبير

«ومن داخل السجن الرهيب في «بورصة « وعبر جدران زنزانات السجن والأبواب الموصدة والظلام الحالك وخشونة الحراس واصل كتابة شعره النابض بالقوة والكبرياء والمواجهة والثورة، لم تستهلكه المرارة أو الوحدة أو الخوف وكان يردد بشكل دائم:

إن قوتي في هذه الدنيا الواسعة
ناجمة من كوني لست وحيداً
قلبي فيها يخفق مع أبعد نجم في السماء.

وكانت السلطة التركية تتابع الكاتب والشاعر الذي صار يمثل تياراً قوياً في الأدب ويثير بقصائده وكتاباته انتباه الجماهير إلى الوضع المأساوي الذي يحيط بها من كل جانب، ولكي تسكت ذاك الصوت الوطني عمدت أجهزة القمع في نظام «عصمت إينونو» إلى اعتقاله وحكمت عليه بالسجن مدداً متداخلة بلغت واحداً وستين عاماً وقد كانت التهم الموجهة له تتلخص بتكوين معارضة للنظام في الكلية الحربية والتخطيط للقيام بانقلاب ضد النظام وكذلك نشر مقالات وقصائد تثير الاضطراب في البلاد..

ولقد أرادت السلطة من خلال ذاك الحكم الجائر على الشاعر ناظم حكمت إرهاب بقية الأقلام الوطنية المعارضة حيث اعتقلت معه الشاعر «عز الدين داينمو» وكذلك الكاتب الروائي «أورهان كمال»، لكن ناظم حكمت لم يستسلم لليأس فيقرر كتابة رسالة يوجهها إلى رئيس الجمهورية « مصطفى أتاتورك « الذي كان آنذاك على فراش الموت يحتضر.

ناظم حكمت والسجن

في السنوات العشر الواقعة بين ١٩٢٨ و١٩٣٨ سُجن حكمت لمرات ومرات حتى أن مؤرخي سيرته يقولون أنه كان يدخل السجن ويخرج منه مرات عديدة ليس من المهم أن نعرف عددها وذلك لكثرتها، لكن عام ١٩٣٨ شهد تحولاً جديداً في إيقاع السجن والحرية، حيث أدخل حكمت سجون تركيا في أنقرة ومن ثم في اسطنبول ثم بورصا، ثم أعيد الى السجن في إسطنبول، وظل سجيناً حتى عام ١٩٥٠.

ستة وخمسين عاماً مجموع الأحكام التي صدرت ضد ناظم حكمت، أمضى منها ست عشرة سنة في السجن، لا سيما بعد الحكم عليه في ٣٠ آذار ١٩٣٨ بالسجن ٢٨ سنة و ٤ أشهر مع الأشغال الشاقة وكان في أغلب الأحيان ينفذ أوامر الحبس الانفرادي وعندما وهنت قواه وأنهكه المرض أعلن الإضراب عن الطعام حتى الموت كوسيلة لردع همجية السلطة ضده وفي العام ١٩٥٠ هبت عاصفة من الاحتجاج من أجله شملت العالم كله قام بها أدباء ومثقفو تركيا والعالم أمثال: برتراند راسل، بيكاسو، نيرودا وآراغون وكانت الحملة مشفوعة بإضرابه الطويل عن الطعام والذي آزره فيه الشعراء: اورهان ولي، مليح جودت انداي واوكتاي رفع إضافة الى والدته العجوز ولقد استطاعت هذه الحملة أن تنتزعه من براثن السلطة ليغادر حدود تركيا إلى الاتحاد السوفيتي في عملية فرار محفوفة بالمخاطر في عام ١٩٥١ حيث أمضى هنالك وفي بعض البلدان الإشتراكية بقية عمره، وفي منفاه تابع حمل قضية بلاده وواصل كتابة أجمل القصائد التي تغنى فيها بقوة الإنسان وبأهمية النضال لبناء العالم بنور الحب والعمل الحازم لإشاعة أفكار الحرية والسلام، كانت أروع قصائده في المنفى السوفيتي تلك التي كتبها لزوجته (منور) وأبنه (محمد) اللذين انقطعت أخبارهما عنه ولم يعثر عليهما قبل وفاته حيث يقول في أحد مقاطعها:

.. وفي مغيب آخر أيام عمري «
سوف أراك وأرى أصدقائي،
.. ولن أحمل معي تحت الثرى غير حسرة الأغنية
«..! التي لم تتم وحيدتي
أنت وحيدتي في العالم.

المواجهة والحرية

يؤكد الدكتور «إبراهيم الداقوقي» أن مصطفى كمال أتاتورك كان يقول لجلسائه « أن ناظم حكمت بريء من كل التهم الموجهة إليه، أن بعض العسكريين يريدون إفناءه « وبموت مصطفى كمال أتاتورك عام ١٩٣٨ يسدل الستار على قضية ناظم حكمت وتظل بين الجدران المغلقة حتى العام ١٩٥٠ حيث يبدأ عهد جديد من الديكتاتورية والفاشية في تركيا بعد تولي « عصمت إينونو « الحكم حيث تصادر حرية الأحزاب والصحافة ويستأثر حزب الشعب الجمهوري بمقاليد الحكم ثم يفشل ذلك الحزب في الانتخابات فيترك الحكم للحزب الوطني الديمقراطي المعارض الذي يستلم الحكم ويطلق الحريات الديمقراطية ويسمح أيضاً بتشكيل الأحزاب السياسية. وكانت المفاجأة الأولى إعلان ناظم حكمت الإضراب عن الطعام حتى الموت مطالباً بإطلاق سراحه.

وتحت عنوان الموت جوعا تفاديا للموت من الوحدة كتب نديم غورسل LESRUG MIDEN مستذكراً تلك الأيام التي واجه ناظم حكمت فيها الطغيان بالإضراب وهو يصف أم الشاعر قائلاً «امرأة عجوز تمشي وسط الحشد فوق

جسر غلطا في اسطنبول وهي تحمل لافتة كتب عليها: «ابني ناظم حكمت مضرب عن الطعام وانا ايضا اريد ان اموت». الصورة مأخوذة في يوم ربيعي كانت فيه أشجار طرف السرايا مزهرة. ويبدو ابن المرأة، الشاعر التركي الكبير ناظم حكمت (١٩٠٢ - ١٩٦٣)، متعب الوجه في صورة أخرى من الصحيفة نفسها المؤرخة في ٩ أيار/مايو ١٩٥٠. وقد جاء في العنوان العريض: «ناظم حكمت مضرب عن الطعام منذ ستة أيام». ويبدو العنوان الفرعي غريبا بعض الشيء بعد مرور خمسين عاما وعلى عتبة القرن الحادي والعشرين: «طبيب السجن يقول انه سيتدخل في حال خطر الموت».

ولقد تبنت الصحافة الوطنية في تركيا والعالم ذلك الموقف وراحت تضغط لإطلاق سراح ناظم حكمت من السجن، وتمكنت من إجبار الحكومة على اتخاذ القرار بإصدار العفو العام عن السجناء السياسيين ومن ضمنهم ناظم حكمت وذلك نتيجة لضغط الرأي العام التركي والعالمي، ثم كانت المفاجأة الثانية في ذلك العام هي نجاح الشاعر في عملية الهروب عن طريق البحر الأسود بزورق بخاري صغير بعد أن واجهته تهديدات الموت الأكيد مرة بالاعتقال ومرة أخرى بمحاولة قتله في حادث سيارة ومرة ثالثة بمحاولة سوقه إلى الخدمة العسكرية باعتباره متخلفاً عنها.

وقد حاولت المحاكم التركية طيلة الفترة من ١٩٥٠-١٩٦٤ ذ منع كتب ودواوين ناظم حكمت وأمثاله من الشعراء المعارضين وحجبها عن التداول سواء بإقامة الدعاوى ضدهم أو اتخاذ مجلس الوزراء التركي لقرارات المنع حول تلك الكتب، وعندما صدرت مجلة الجبهة المعارضة التي كان يرأس تحريرها «دوغان أوجي» في ٣٠ تشرين الأول من العام ١٩٦٤ متضمناً مقالة عن ناظم حكمت واصفاً إياه المقال «بالشاعر الوطني» وناشراً قصيدته المشهورة «وطني»، ولقد كان نشر المقال والقصيدة بمثابة الرد على الافتراءات التي تطلقها ضده الصحافة الرجعية متهمة إياه بالخيانة الوطنية مشيرة إلى هروبه إلى دولة مجاورة، أعتبر ذاك المقال بمثابة تزكية له فأقام المدعي العام لمحكمة الصحافة الدعوى على كاتب المقال بسبب نشره قصيدة من كتاب ممنوع بموجب قرار مجلس الوزراء، إلا أن عدم نشر القرار المذكور في الجريدة الرسمية أسقط الدعوى وكان ذلك الحدث بداية الطريق لنشر الكثير من أشعار حكمت ودواوينه في ذات العام الذي نظرت فيه المحكمة الدعوى.

ناظم حكمت والنقد

يقول الناقد « اتاوؤل بهرام اوغلو «: لكي يكون الشعر عالميا يجب أن يحتوي بالدرجة الأولى على أهم المواضيع والقيم الإنسانية والاجتماعية وأن يحتوي من الناحية الشكلية على أعلى مستوى من التطور في هذا المجال وبالنسبة لناظم حكمت، فقد كان وهو في سن الطفولة على معرفة بالشعر الفرنسي ولاسيما بودلير كما انه كان على معرفة تامة بالشعر الكلاسيكي والشعبي التركي، وفي شبابه اطلع على الشعر الثوري الروسي وخاصة مايكوفسكي وقد استطاع التوصل إلى الإلمام بجميع التيارات الشعرية، و أصبح شعره يناقش المشاكل الاجتماعية والإنسانية للمجتمع الذي يعيش فيه وأنني اعتقد أن هذه هي الأسباب التي جعلت ناظم حكمت شاعرا عالميا «..

أما قبل ظهوره فقد كان الشعر التركي يحتضر في جوّ من الرتابة والبلاغة والمضامين الذاتية مشدوداً إلى حركة الآداب الشرقية، يصفه الناقد التركي البارز « صدري أدهم أرتام « حيث يقول في كتابه تاريخ الشعر التركي الحديث « كان الشعر التركي جثة بين جثث النظم المتشابهة النغم يواصل نسج شرنقة المواعظ والآهات والمدائح الصوفية ويجمع النقاد الأتراك على أن ناظم حكمت كان مجدداً في الشكل الشعري والمضمون والنظرة إلى الأشياء حيث يؤكد ذلك أيضاً الناقد التركي « فروزان خسرونكييه» في كتابه الذي يتناول «شعراء تركيا المجددون» بقوله عنه: ناظم حكمت أول من حطم ناب الفيل في شعرنا الذاتي القردي وقد دبت الحياة في اللغة التركية على يديه « بينما يرى الناقد « أمين يالمن « أن ناظم حكمت أبن بار للشعب التركي أحس بعذابه في أعمق أعماقه ووظف شعره لتخليص الإنسان من ظلم الإنسان وتدمير حالة البؤس والعبودية «، يأتي التجديد الأساسي في الشعر التركي بعد إعلان الجمهورية على يد (ناظم حكمت). وهذا تجديدٌ فجّر ثورة سليمة على صعيدي الشكل والمضمون. ألقى ناظم حكمت الوزن جانباً، وهو الذي حرر المضمون من قيود الشكل. عارض «الشعرية» بأول كتابين له «٨٣٥ سطراً» و»جوكند وسي – يا – أو»، وهدممفهوم الشطر، ولكنه لم ينقطع عن التقاليد. المضمون هو المهم بالنسبة إليه. ويجب أن يتوافق الشكل مع المضمون، ويجب أن يكون المضمون أوضح. فوق هذا فإن المضمون المطروح

في شعره يستند إلى أيديولوجية، ويحتوي على موقف سياسي. ولم يبق عند حدود التبني الواعي للواقعية الاجتماعية، بل قدّم أقوى الأمثلة في هذا الميدان، فأثّر بالجيل الذي أتى بعده، وبالشعر التركي بعد عام ١٩٦٠. ودخل الشعر التركي بفضله إلى نهج الواقعية الاجتماعية، فهو شاعر الواقعية الاجتماعية بلا منازع حيث يقول في إحدى قصائده:

لم يكونوا بضعة أشخاص
لم يكونوا خمسة أو عشرة
بل ثلاثين مليوناً من الجياع عندنا!
هم لنا!
نحن لهم!
فالجبال للبحر!
والبحر للجبال!

وعندما يُنظر إلى شكل شعر ناظم حكمت نجد أنه بدأ بتيار وصف بصفات مثل «النظم الحر» و«الشعر الحر»، وألقى جانباً قيود الوزن والقافية من الشعر. وقد كانت هنالك تجارب سبقته على هذا الطريق، وخاصة أن (توفيق فكرت) طوّر (وزن المستزاد الحر) إلى الحدود القصوى، واقترب بالشعر من النثر. وأراد (أحمد هاشم) الوصول إلى الإلقاء الحر من خلال كسر الشطر، ولكنه قدم تجاربه هذه متلاعباً بقوالب البحور فقط. وأما في البداية، فقد كتب ناظم حكمت قصائده موزونة تحت تأثير تيار الأدب القومي، ولكنه بدأ بمفهوم جديد للشعر عند ذهابه إلى الأناضول (عام ١٩٢١) وتبلورت مبادئه خلال سنوات دراسته في موسكو مغيراً الشعر التركي الذي كان لا يفكر مجرد التفكير بافتقاده الوزن تغييراً جذرياً.

الجياع اصطفوا، الجياع!
لم يعودوا رجالاً أو نساءاً، شباباً أو فتيات،
بل أشجار ملتوية ذاوية
ذات أغصان ملتوية!
لا، لم يعودوا رجالاً أو نساءاً، شباباً أو فتيات،
بل أشجار هزيلة نحيلة!

ولقد تأثر حكمت بالمستقبلية والبنائية اللتين تعرف إليهما في موسكو، ومع تخليه عن الوزن فإنهُ لم يتخلَّ عن القافية ولهذا السبب أحدثت أشعاره الجديدة التي نشرها في مجلة التنوير(١٩٣٢ ـ ١٩٢٥) عند عودته إلى تركيا أصداء واسعة على صعيد البناء.

وتشير الدراسات التوثيقية التي تصدَّت لحياة الشاعر إلى أن ناظم حكمت بدأ ينظم الشعر خلال دراسته الثانوية وهو في الثامنة عشرة من عمره وكان ينشر قصائده في الصحف التركية ذات الأنتشار الواسع، وأثناء أقامته في أذربيجان نشر في باكو أول ديوان له بالحروف العربية وكان بعنوان «أنشودة من يرتشفون الشمس» وفي حديث له مع أكبر بابايف يقول ناظم حكمت: «يمكن أن يُكتب الشعر بقافية أو دون قافية، بوزن أو دون وزن، بفيض من الصور أو دون صور، صراخاً أو همساً، يكفي أن يُكتب شيء، وليجد ما كُتب شكله الأمثل ـ وأحياناً الشكل الأمثل نسبة إلى مرحلة تاريخية - أنا شخصياً أريد للشكل أن يناسب المضمون بحيث يبرز المضمون أكثر، ولكنه ـ أي الشكل الجديد ـ لا يُعرف» ويضيف « ليس ثمة شكل أو وزن معين في أشعاري عموماً. ولكنه يوجد فيها أيضاً شكل ووزن. فهي (ميلودية) و(هارمونية)، وهي مقفاة وغير مقفاة، أبيات جميلة وكلٌ جميل. ولكنها الشكل الحيوي والوزن الأنسب للشعر الذي يجب أن ينعكس في العالمين الداخلي والخارجي للإنسان الفعال في الواقع الجديد. أريد الوصول إلى شكل ووزن أسمى، وإلى أطر متحركة ومتغيرة. (...) أنا لستُ متناقضاً مع طبقتي الاجتماعية أو معارضاً لها. لهذا السبب، أقول إن الفن ليس للفن. أريد أن أصل بالشعر إلى الواقعية الجدلية المركبة.» (كل شهر ـ نيسان ١٩٣٧)..

يالها من أغنية!
إنها أغنية الذين يشربون الشمس
في كؤوس من الفخّار!
يالها من جدلية!
إنها جدلية
خصلات من الشعر الناري
جدلية تتلوّى
مثل مشعل أحمر كالدم يتوهج
فوق الجباه السمراء
لأبطال أقدامهم النحاسية حافية!
أنا أيضاً رأيت أولئك الأبطال،
أنا أيضاً نسجت تلك الجدلية،
أنا أيضاً
عبرت معهم
ذلك الجسر
الموصل إلى الشمس!
أنا أيضاً شربت الشمس في كؤوس من الفخار.
أنا أيضاً أنشدت تلك الأغنية!

ولم يدخل ناظم حكمت الجدل المتعلق بالشكل في الفعل الشعري. حيث إن هدفه إيجاد الشكل الملائم للمضمون. لهذا السبب لم يكن منفتحاً على الأدب التركي فقط، بل على تقاليد الآداب التي عرفها كلها. يمكنه الاستفادة منها كلها. لأن الأمر بالنسبة إليه: «كل فنان يبحث حتى نهاية عمره. وعلى نهج هذا البحث

سيعمل على إيجاد الشكل الأنسب لكل تشخيص، وعلى عدم تكرار ذاته، وعدم التقليد مع المحافظة على شخصيته. لن يعترف بقاعدة ثابتة أو مطلقة.» (من حديثه مع بابابيف). وهذا يعني تغيّر الشكل دائماً بالارتباط مع المضمون برفقة حالٍ متحركة. الاستخدام المحمل للفن الثابت، والرؤية الاجتماعية للعالم هي التي تحدد الاستخدام.

و يقول ناظم حكمت عن تجربته الشعرية « أنا لا أتقيد في إنتاجي بشكل من الأشكال، أُقفّي، أكتب الشعر الحرّ، استعمل البناء الأسطوري، أفيد كثيرا من المضمون والشكل الفلكلوري، وكل الذي أرتكز عليه هو الواقعية في طريقة التناول، وأقصد بذلك تصوير الواقع في تطوره وتنوعه وغناه « لذلك استعار ناظم حكمت من التاريخ الإسلامي ملحمة الشيخ بدر الدين بن قاضي صماونه، وعمد من خلالها إلى تصوير كفاح ثائر تركي من القرن الرابع عشر لقي حتفه في نهاية كفاحه، ويعد هذا العمل الأدبي أحد روائع الأدب التركي الذي حاز ناظم حكمت من خلاله على شهرة عالمية..

ولقد أكد ناظم بنفسه: « إن جذور شعري تضرب عميقاً في تراب وطني، إلا أنني أستطيل بكل أغصانه الى كل الأراضي، إلى كل الحضارات التي شيدت فوق تلك الأراضي، إلى عالمنا الكبير»، وقد تحقق له ذلك فعلاً، حيث تبحّر في لغته القومية، وأضحى أستاذاً قديراً استطاع إيصال الرومانسية الثورية إلى أوجها، وأحدث ثورة هائلة في الشعر التركي، حيث بات من المستحيل إنكار تأثيره الجلي في الشعراء الأتراك، منذ ثلاثينيات القرن الماضي وحتى اليوم، ولا سيما في الشعراء ذوي التوجهات والمشارب الإشتراكية، كما أن تأثيره قد طال أيضاً الكثيرين من شعراء المعمورة، حيث لم يحظ أي شاعر تركي سواه بشهرته، وكثرة ترجمات أشعاره والتي ترجمت إلى عشرات اللغات الأخرى.

ويقول أتاؤل بهرام أوغلو:» إن الشعر القومي له دور كبير في دفع الشاعر إلى المستوى المرموق واعني بذلك المستوى العالمي وكما قلت عندما يتعرض الشاعر بالذات إلى القيم الإنسانية للمجتمع الذي يعيش فيه، ولكني اعتقد أن الموضوع الشعري للشاعر يجب أن لا يتحدد داخل الحدود والقضايا المحلية والوطنية، بل يجب أن يتعداه إلى القضايا العالمية ذات الاشتباك الساخن وألا يبقى الشاعر فلكلوريا داخل حدود وطنه « ويرى رئيس وزراء تركيا الأسبق الشاعر « بولند أجويد « هذه القضية على النحو التالي. وإذا كان الشاعر يقوم بترتيب الكلمات وفقاً لمفهوم عالم اللغة، فإنه يفعل ذلك تماشياً مع السائد». إذاً هو ليس مطالباً بذلك. والشاعر فوق ذلك ليس مرتبطاً بمضامين الكلمات التي كما هي مقبولة في المجتمع.. لكن يمكن استخدام الكلمات ذاتها التي يستخدمها الآخرون في مهامهم الاجتماعية ومشاهداتهم الموضوعية من أجل التعبير عن انطباعاته الذاتية وأفعاله الخاصة. ويمكن أن يضيف للكلمات والمصطلحات مضامين جديدة.. كما يحق له أن يحدث الكلمات المهترئة ويطورها ويولد كلمات أخرى، وربما يعيد الحياة إلى مفردات اندثرت، أو يوجد كلمات جديدة.. يعترف للشاعر بهذه الحريات كلها في اللغة أكثر من العالم والفيلسوف أو الآخرين، وهكذا تصبح اللغة أكثر فعالية على لسان الشاعر وتصبح أكثر جدوى، وعلى الرغم أنه لا يستخدم اللغة وسيلة اتصال، إلا أنه يزيد في قيمتها وفعاليتها التواصلية، فحين يوسع إمكانات اللغة التعبيرية تتسع حدودها، فلو كتب الشاعر خارج نطاق الهدف الشعري، أو كتب من أجل نفسه وليس من أجل الآخرين فإنه يفكر ويكتب من أجل الناس. وحتى عندما يكتب من أجل ذاته وحين يكون متجهاً نحو داخله وليس نحو الخارج فسيكون مفيداً للإنسان والإنسانية،لا يمكن للإنسان أن يجد الحقيقة إلا في نفسه فقط وليس خارجها.. في الخارج يرى صور الحقيقة فقط، أما في داخله فيلامس جوهرها، وليس الشاعر من يوجه حزمة الضوء باحثاً عن الحقيقة خارجه.. بل هو الذي يحس الحقيقة وإشعاعاتها في راداراته ومداركه الداخلية..

ترامى إلى سمعي أنين ينبعث من بين أشجار السرو

فسألت نفسي: أيبكي أحد في هذا المكان؟

أم أنها الرياح، وحيدة، تردد
هاهنا ذكريات حب عتيق؟
ظننت أن الموتى يضحكون
حين تسدل فوق عيونهم الستائر السود ؛
أم أنهم الذين أحبوا في حياتهم،
مازالوا، بعد موتهم، ينوحون مع أشجار السرو؟

وقد بدأ عمل ناظم حكمت على طريق تطوير مفهوم الأدب الاجتماعي أساساً عام ١٩٢٠، وتكثف خلال سنوات عمله في مجلة (الشهر المصورة). وبدأ الصراع ضد مفاهيم الفن المسيطر ليس على صعيد الشعر فقط، بل على

صعيد تشعبات الأدب كلها..
انظر إلي
أنت
أيها الأحمق!
اترك من يدك ذلك الطمبور
فأنت
لا تناسبك ربابة تنوح منها ثلاثة بلابل هزيلة
عبر ثلاثة أوتار ضامرة!
انظر إلي!
أنت
أيها الأحمق!
فالربابة ذات الأوتار الثلاثة
التي تنوح منها ثلاثة بلابل هزيلة
عاجزة
عن دفع الجماهير بكتلها وأمواجها..!
إن الربابة ذات الأوتار الثلاثة
بالزخم الذي تأخذه
من الأنهار حين تغيّر مجاريها
من عشرات القرى والمدن
عاجزة عن إضحاك أفواه الملايين معاً
وعاجزة عن إبكائها معاً!

ويتحدث الشاعر التشيلي الكبير (بابلو نيرودا) عن ناظم حكمت فيقول «كنت على الدوام أزور في موسكو أو في الريف شاعراً كبيراً هو الشاعر التركي ناظم حكمت، هو كاتب خرافي أسطوري، كانت حكومة بلاده الغريبة عن شعبه قد سجنته طويلاً، كان يحكي لي دائماً عن آلام شعبه، عن الفلاحين والعمال الذين يضطهدهم في قسوة سادة تركيا، الإقطاعيون، كان يقرأ لي شعراً يقول فيه:

ضمد جراحك بيديك الرهيبتين،
وعض على شفتيك،
مقاوماً الأوجاع،
أيها الفقراء في بلادي،
أنني معكم،
لم تحولني الريح إلى ورقة في مهبها،
لقد سقت الريح أمامي..!

وفي المقدمة التي كتبها الشاعر الروسي الكبير فيكتور يوتشينكو لكتاب صدر له عن ناظم حكمت وهو من أهم المتأثرين به يقول يوتشينكو (الشيوعية ليست جذابة بمقدار ما أن الرأسمالية بشعة، الفقر المضجع الذي شاهده سليل الباشوات عزز حماسه للإشتراكية ثم الشيوعية، في قصر الباشا كانت الحكايات والرسوم تظهر القرويين على أنهم بسطاء، سعداء، خدودهم حمراء تتفجر عافية، جبهاتهم تلفحها شمس الصحة، لم ناظم أياً، أحب الفقراء وإنتمى إليهم ورأى في الشيوعية وسيلة لإسعادهم.

المساجلات الأدبية بين ناظم حكمت وأحمد هاشم الألوسي

لم يعش الشاعر العراقي أحمد هاشم الألوسي من السنوات الخمسين، التي عاشها إلا ١٢ عاما في ارض وطنه العراق. حيث ولد عام ١٨٨٥ بمحلة (العاقولية) ببغداد.أبوه(عارف حكمت بك الألوسي)، وهو حفيد المفسر الشهير أبي ثناء الألوسي حينما رحل مع أبيه إلى استانبول عام ١٨٩٦ بعد عام من وفاة والدته لم يكن يجيد اللغة التركية.أدخله والده مدرسة(نمونة شرقي) لتعلم التركية ثم انتقل بعدها إلى ثانوية(غلاطة سراي) التي تدرس اللغة الفرنسية. عمل كمدرس للغة الفرنسية بمدينة ازمير، عند عودته الى استانبول انضم الى حركة(فجر آتي) الشعرية وهي حركة أدبية تأسست عام ١٩٠٩ وكانت تنادي بالتجديد في الفكر والمضمون والانفتاح على التجارب الأدبية الأوربية، وذلك من خلال عكس التنوير الغربي على أفاق الأدب الشرقي من التأكيد على الروح الفردية في الخطاب الشعري وعلى الجمال المطلق. ومن أهم شعراء هذه الحركة: أحمد هاشم، أمين بولند، حمدالله صبحي، رفيق خالد، صباح الدين سليمان، فاضل احمد، عزت مليح، علي سها ويعقوب قدري. ورغم أن العديد منهم تركوا صفوف الحركة إلا أن الألوسي ورفيق قدري ويعقوب قدري ظلوا على ارتباطهم بمبادىء حركة (فجر آتي) التي أنفرط عقدها في ١٩١١.

وفي عام ١٩٢٠ قام بتدريس علم الجمال والميثولوجيا في مدرسة الفنون الجميلة، وفي عام ١٩٢١ أصدر ديوانه البكر(كول ساعتلري ـ ساعات البحيرة) وصدر في ١٩٢٦ ديوانه الثاني (القدح).سافر في ١٩٣٢ إلى ألمانيا إلى للمعالجة من مرض الكلى المزمن.بعد عودته أصدر (رحلة فرانكفورت).رقد في المستشفى الألماني باستانبول عند تأزم وضعه الصحي.توفي في ٣ حزيران ١٩٣٣ في منزله باستانبول.

تحمل قصائده بصمات من التأثر بالشعراء الرمزيين الانطباعيين الفرنسيين بسبب ضلوعه الواسع باللغة الفرنسية، وخاصة بعد زيارته لباريس في ١٩٢٤ حيث كتب في مجلة (ميركور دو باريس) مقالا هاما بعنوان (اتجاهات الأدب التركي المعاصر).

أسس في قصائده عالمه الخاص الذي ظل يهفو إليه موحدا بمهارة بين الألوان والخيال والأنغام. إلا أن الرمزية في شعره تظل غير متكاملة كالتي في

قصائد رامبو وفيرلين.، ويقول عنه الروائي والدبلوماسي التركي يعقوب قرة عثمان اوغلو، ان احمد هاشم لم يشبه أحدا ولم يشبهه أحد.لقد تجمعت في شخصه الأضداد.كان معقولا وغير منطقيا في نفس الوقت.كان مريرا كالعلقم وحلو المعشر أحيانا كالشهد. كان رقيقا وعاصفا.جمع في شخصه أضداد الحياة كلها.

تسلطت عليه فكرة أنه قبيح إلى أخر لحظة في حياته، لسمرته وللآثار التي تركتها(حبة بغداد) على وجهه، وأنه لا يمكن لامرأة ان تحبه.رغم أنه أوشك على الزواج من فتاة إيطالية أحبته إلا أن أوهامه وشكوكه حالت دون إتمام هذا الزواج في أخر لحظة. أثرت وفاة والدته في مرحلة مبكرة، وقسوة والده في تربيته على مزاجيته وأوهامه. فقد قضي عمره لا يثق بأصدقائه من الشعراء والأدباء مفضلا عليهم صداقة أناس بسطاء من عامة الناس بدلا من النخبة المثقفة.

ناظم حكمت يهجو الألوسي

كما هي العادة في المنافسة بين المثقفين، هاجم العديدون أحمد هاشم الألوسي، الذي يعتبر من أهم الشعراء الرمزيين والانطباعيين الذي ترجمت قصائده إلى لغات عديدة ومنها اليونانية. العديد من الشعراء الأتراك ودخلوا معه في معارك أدبية طاحنة. وكان أغلب أعدائه يعيرونه بأصله غير التركي.ومنهم الشاعر ناظم حكمت، ذلك الشاعر الشيوعي الذي يتباهى بأنه (اممي)!

وقد قام ناظم حكمت (١٩٠٢ - ١٩٦٣) بحملة شعواء ضد العديد من الشعراء والأدباء، واصفا إياهم بالأوثان، والتي بدأها في ١٩٢٩ بقصيدة (نهدم الأوثان) هجا فيه الكاتب والروائي المعروف يعقوب قدري قره عثمان أوغلو ثم ما لبث أن واصل هجاءه المرير للكاتب بيامي صفا والشاعر نجيب فاضل، سعاد تحسين وشاعرنا أحمد الألوسي. ومن المؤسف أن ناظم حكمت في سبيل النيل من هؤلاء الأدباء لم يتوان من أن يعيره كالآخرين بأصله غير التركي، ومعرفته للغة الفرنسية. وان يجد في ذلك وسيلة مشروعة في هجائه المقذع ضد هاشم الألوسي لمجرد أنه يختلف معه في رؤيته الشعرية.ومجرد قراءة أولية لبعض أبيات قصيدة ناظم حكمت تكفي لتقييم رؤيته للهجاء الشعري الذي تقوم على إباحة كل ما من شأنه تهميش وتحطيم أعدائه:

جواب إلى حمدي صبحي وأحمد هاشم
ثمة شريدان
الشريد الأول
يرقد تحت الجسور
والثاني هائم على مائدة السكارى
ذوي الياقات المنشاة
مستمعا إلى شحاذ بغدادي يعزف على الرباب
ثم يرطن بلغة الإمبريالية الفرنسية
أنا لست الراقد في أفياء الجسور
أو المستجدي على مائدة السكارى
أنا شاعر الذين يخلقون الحياة
من التراب والنار والحديد
من أين للمهرج البغدادي اليتيم
أن يتذكر كيف فقد جناحيه
على خط أدنة - مرسين
وبات بعيدا عن الخيمة التي ولد فيها؟

رد الشاعر (احمد الآلوسي) على ناظم حكمت

لم يرد أحمد هاشم على هجاء ناظم حكمت شعرا، لأنه كان يعتقد أن للشعر مهمة جمالية ولا يجب تعكير فضاءاته بمفردات خارجة عن الإطار الجمالي والرمزي.لذلك رد الألوسي على ناظم في مقال قال فيه:

« من الطبيعي أن يعيرني ناظم حكمت باليتم وأصلي البغدادي.لكنني أفتخر بأنني لم أكن في يوم ما من سلالات باشوات بولونيا، ولم أتربى مثله يوما على أيدي المربيات الأجنبيات، ولم اسرق قصائدي من مايكوفسكي، ولم أخدع أحدا بارتداء ملابس مهلهلة للضحك على ذقون الطبقة العاملة، لإيهامهم بأنه ليس من سلالات الباشوات العريقة التي لم تعرف يوما معاناة العاملين والفقراء، ولم أكبر مثله بأموال والدي الباشا الذي ظل يعطيه المصروف حتى وفاته العام الماضي. لم أعمل أن أثير شكوك وريبة الشرطة بتصريحات مزعومة وأثيرهم لإلقاء القبض علي لمجرد أن أثبت للآخرين بأنني بطل وشاعر ثوري مهم، أهدد أمن الدولة، ولم أكتب قصائد عن نضال العمال كما يفعل هو من قصر والده الباشا المنيف!.. «

أقسم ناظم حكمت برأس لينين بعد إطلاعه على رد أحمد هاشم بأنه سيحطم أنفه حينما يقابله في أي مكان. وبطبيعة الحال نقل المنافقون الخبر إلى الألوسي قائلين له:

- من الخير أن تقتني مسدسا للدفاع عن نفسك، خاصة وأن ناظم ضخم الجثة على العكس منك.

وهنا رد عليهم أحمد هاشم:

- في خزانة ملابسي ثمة مسدس

ينتظر منذ ١٥ ولم أستعمله قط!

توفي أحمد هاشم وحيدا في منزله ١٩٣٣ بعد صراع مرير مع مرض الكلى.تاركا خلفه قصائد تكفي لتخليده في الشعر التركي حتى يومنا هذا.حيث لا يستطيع أي باحث في تاريخ الشعر التركي أن ينكر عطاءته الشعرية. رغم أن لغته الشعرية زاخرة بالعديد من المفردات العربية التي كانت تزخر بها اللغة العثمانية.ولعله وهو الذي لم يزر قط مدينته بغداد بعد رحيله إلى استانبول،كان يجد في تلك المفردات عزاء عن منفاه الذي اختاره رغما عنه، فظل يجد في مفرداته العربية التي استخدمها بإفراط يعاني حتى نهاية حياته من الشوق إلى بغداد. وظلت الأم التي تحدث عنها على ضفاف دجلة تنتظر إياب وليدها دون جدوى.

الإنجاز والشهادة

لقد مات فارس الأمل الحزين غريباً عن وطنه الذي أحب في موسكو أول مارس سنة ١٩٦٣ لترثيه البلابل والسوسنات والوديان التي حلم بها، مات ناظم حكمت بعد أن أصدر أكثر من ١٥ ديوانا شعريا وعدة مسرحيات تعبر كلها عن شوق الانسان للخلاص من قيوده وحلمه بالعدل والحرية. وظل اليسار التركي منذ ذلك التاريخ البعيد وحتى يومنا هذا يطالب بإعادة جنسيته التي سحبت منه، وهناك مطالبات وتظاهرات واحتجاجات تتسع حلقاتها تضغط باتجاه إعادة رفاته من موسكو إلى اسطنبول.

لقد توزعت حياته من سجن الى سجن، ومن منفى الى منفى، ومن غربة الى غربة، لكنه في وحشه الترحال لم يفقد وردة الأمل، فتحولت قصائده الى رسائل ياسمين تحمل في طياتها الوعد والبشارة، كيف حمل قلبه كل هذه الجبال من العذاب وكل تلك الوديان من التفاؤل معا؟ لا أظن أن ناظم حكمت توقف كثيرا عند هذا السؤال، لا لأنه لم يطرحه على نفسه، ولكن لأن تجربة حياته، وتجربة شعره لم تكن تحتمل رفاهية التوقف والبحث عن اجابات فهذا التوقف قد يجتر من أغوار حزنه الدائم م يعطل مسيرة الأمل المنداح أمل يرفرف بأشواق الانسان وأحلامه، في الخروج من سراديب العتمة والقبح الى براح النور والحرية والعدالة والجمال.

وعلى الرغم من ظروفه الحرجة والمضطربة، فقد كان ناظم غزير الإنتاج، بل إن نتاجاته كانت تتسم بالأصالة، وعن غزارة إنتاجه يقول أورهان كما (ناظم حكمت آلة طابعة)، حيث أن ديوانه المنشور في بلغاريا يقع في ثمانية مجلدات، فضلاً عن ٥١ مسرحية، بالإضافة الى ٤ كتب (مقالات ودراسات في الأدب والفن والفكر والسياسة)، إضافة الى ٣ روايات، ومجموعة من القصص القصيرة للأطفال والفتيان، والعديد من الترجمات عن اللغتين الفرنسية والروسية ومنها الجزء الأول لرواية (الحرب والسلام) لتولستوي، والتي أصدرها في عام ١٩٤٢ وهو سجين، وله كذلك العديد من سيناريوهات الأفلام ومئات الرسائل الموجهة للأدباء والفنانين..

ومما يذكر عن بدايات ناظم حكمت كما أسلفنا في بداية الدراسة من خلال الحديث عن حياته وشعره أنه بدأ بكتابة الشعر منذ سن الحادية عشرة، وسرعان ما نما ونضج، هاضماً ومتمثلاً شتى المؤثرات التي ساهمت في بلورة وتكوين شخصيته الإنسانية والأدبية، ومنها البيئة المولوية المتمثلة ببيت جده الشاعر ناظم باشا، الذي رباه بعد انفصال والديه عن بعضهما، وتأثره بشعر (أدب الديوان) التركي الكلاسيكي وأغاني وملاحم الشعراء الشعبيين الجوالين (العاشقلار) وتأثره بثقافة أمه وقراءاتها، حيث كانت تجيد اللغة الفرنسية وتجيد الرسم وكانت شغوفة بقراءة الشعر الفرنسي، وتأثره كذلك بالنزعة النقدية الثورية للشاعر توفيق فكرت (١٨٦٧-١٩٤٤)، وتأثره أيضاً بالأصالة القومية في اللغة والأوزان الشعرية للشاعر محمد أمين يورداقول (١٨٨٠- ١٩٤٤)، وبرومانسية وتكنيك الشاعر يحيى كمال (١٨٨٤- ١٩٥٨)، وتأثره بالشعر الروسي بعد ثورة أكتوبر، وعلى وجه الخصوص تأثره بكل من ماياكوفسكي وسيرغي.و بعد اكتشافه للشكل الشعري الملائم لطبيعته الفنية بدأ في نشر الكثير من مجموعاته الشعرية في الفترة من ١٩٢٠ إلى العام ١٩٣٦ وكانت أعماله على النحو الآتي:

- جوكوندوسيا نشر في العام ١٩٢٩
-المواطن والمدينة التي فقدت صوتها نشر في العام ١٩٣٠
-لماذا قتل بنرجي نفسه نشر عام ١٩٣٢
-صور ورسائل إلى ترانتابو نشر في العام ١٩٣٥

ويصف النقاد الديوان الشعري الأخير بأنه من أنضج أعماله الشعرية، والديوان المذكور يضم رسائل من فنان حبشي إلى زوجته قبل أن يواجه لحظة الإعدام على أيدي الفاشيست في روما، في تلك الأشعار ينبض قلب ناظم حكمت بحب عميق للإنسانية ويتأجج بالدعوة إلى القضاء على الظلم والاستعباد

والاستبداد والاستعمار، يقول الكاتب «عزيز نسين» لاشك بأن ناظم حكمت هو أحد الشعراء الكبار في القرن العشرين، أمثال مايكوفسكي ولوركا ونيرودا وريتسوس وأراغون، إن مقدرة ناظم حكمت الذاتية كبيرة جدا، فضلا عن ذلك فقد خاض حربا عادلة وهذا له أهمية كبيرة، لقد ساعدته الظروف كثيرا، ولكن يجب أن نقف قبل كل شيء عند مقدرته الذاتية المبدعة، إن مقدرته الشعرية ضخمة ونضاله شريف «، كان الشاعر في تلك الفترة يعرض سواء في أشعاره أو مسرحياته بعض المعارف النظرية عن طبيعة النظام الرأسمالي ويسعى إلى إيجاد فلسفة وفن يسهمان في تغيير العالم، كان يحاول أن يبرز هذه المعاني ويصورها تصويراً مباشراً في أدبه..

دعنا من ذلك!
فمهما كان عدد الكيلومترات
بين شارع «اونتردن ليندن» وبين الكرملين!
أنا أعرف،
حتى نوعية سرب البعوض
الذي يمر فوق برلين!

في العام ١٩٣٦ نشر مجموعة أخرى من مؤلفاته وهي كتاب « الفاشية والعنصرية الألمانية « حمل في صفحات الكتاب على النازية الألمانية وشن عليها اعنف هجوم، وكذلك اصدر كتابا دعائيا بعنوان «الديمقراطية السوفييتية على أسس دستورية جديدة» وكذلك نشر ملحمته الشهيرة « ملحمة الشيخ بدر الدين بن قاضي صماونه « ثم أنجز تكملتها التي أطلق عليها اسم «الكبرياء القومية» والتي اعتبرها النقاد داخل تركيا وخارجها من أهم أعماله الشعرية، في سنوات السجن كتب ناظم حكمت أروع إنتاجه الأدبي يقول عنه معجم الأدب العالمي «: كانت سنوات السجن تعني تعميقا وتطويراً لإبداعه الشعري، تمثل ذلك في طريقة الصياغة التصويرية المتغلغلة إلى داخل الأشياء المعبرة عن الخصائص الإنسانية في صلتها بالحياة الاجتماعية ووصل إلى ذروة التجسيد الشعري عندما كتب قصيدته التي يقول فيها:

أن لم أحترق أنا،
وتحترق أنت،
ونحترق نحن،
فمن ذا الذي ينير الظلمات..

بقي لي أن أشير الى أن ناظم حكمت قد كتب كثيراً من الكتابات التي انتقد فيها الفترة الستالينية، وبعدما مات ستالين في عام ١٩٥٠ لم تطو صحف العسف والمعاناة في موته، فبدأ حكمت بعد هذه المرحلة يتململ ويتنقل بين عواصم حلف وارسو، وكتب مسرحية تسخر من عهد ستالين، وصار كثير الترحال والتنقل في العالم وأصبح ناشطاً مرموقاً في حركة أنصار السلام لكنه كان قلقاً متململاً يحن الى الوطن وإلى الشباب الفائت، ويقول في ؛دى قصائده في إشارة الى سنوات الشباب والسجن أنه في عنفوان شبابه كان يمضي الشهور الطويلة قاطعاً مسافة أربعة أمتار لا أكثر، لكنه في كهولته صار يقطع المسافة بين أوروبا وكوبا في غضون ساعات. خفتت شيوعيته وتوهجت تركيته وانتبه إلى أن تركيا صارت أبعد فأبعد في الذكريات، فلقد انتبه الى أن آخر مقتنياته من اسطنبول قد اهترأ، حيث كتب قصيدة جميلة من براغ يقول فيها:

يا وطني يا وطني
اهترأت قبعتي التي اشتريتها من دكاكينك
تقطّع حذائي الذي حمل تراب شوارعك
آخر قميص اشتريته من تركيا صار مقطّع الأوصال منذ زمن
يا وطني لم يبق لدي منك سوى الشيب في شعري
ما عندي منك غير خطوط من الهموم تعلو جبهتي
يا وطني يا وطني يا وطني.

كاتب اردني

المراجع:

-1 في أجواء التعسف وغياب الديمقراطية، الأتراك يتذكرون شاعرهم الكبير (ناظم حكمت)، د. شاكر الحاج مخلف ذ كتاب المدار الأدبي.
-2 حميد كشكولي، الحوار المتمدن، العدد 1448، تاريخ 2006/2/1، ناظم حكمت (21 نوفمبر 1901 ذ 3 يونيو 1963).
-3 مجلة (الثقافة) البغدادية ع 6 حزيران 1979/ فن ناظم حكمت/ اكبر باباييف/ ترجمة ومداخلة: جلال ورده (زنكابادى).
-4 (سيرة) أحمد هاشم الألوسي ذ لك العراقي الغريب الي ساهم بتأسيس الشعر التركي الحديث!؟ نصرت مردان ـ جنيف.
-5 شاعر الغربة والثورة، مئة عام على ولادة ناظم حكمت، بقلم: فتحي عامر، بيان الثقافة ذ آفاق أدبية، الأحد 14 ربيع الأول 1423، 26 مايو 2002، العدد 124.
-6 الشعر العالمي، إعداد سليم مكرزل، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، بيروت ذ لبنان، 1891، راجع الصفحات (303-305).
-7 مجلة البيان، الأحد 26 ذو الحجة 1422هـ 01 مارس 2002، العدد 113، ناظم حكمت في مئويته، بقلم: محمد سطام الفهد.

سيادة الدولة في ظل العولمة

❖ عامر الصمادي

مفهوم العولمة: لعله لم ينتشر مصطلح في التاريخ الحديث مثلما انتشر مصطلح العولمة NOITAZILABOLG ، إذ بعد انهيار الاتحاد السوفييتي وتدمير قوة العراق خرج علينا جورج بوش بمقولة النظام العالمي الجديد والتي يقصد بها تفرد الولايات المتحدة الأمريكية في الهيمنة على العالم، وتظهر العولمة كمفهوم في أدبيات العلوم الاجتماعية الحالية كأداة تحليلية لوصف عمليات التغيير في مجالات الحياة المختلفة، وهي عملية متواصلة، ويرى بعض الباحثين ان هناك أربع عمليات أساسية للعولمة وهي:

* المنافسة بين القوى العظمى
* الابتكار التكنولوجي
* انتشار عولمة الإنتاج والتبادل
* التحديث«١»

وقد افرد كثير من الباحثين العرب وغير العرب صفحات أبحاثهم العلمية لمحاولة تعريف العولمة، وكل واحد منهم ينظر إليها من منظاره الخاص سواء أكان اقتصادياً او أمنيا او إعلاميا او إستراتيجيا، لذا سنجد أن هناك محاولات كثيرة لتعريف العولمة. واما ابرز تعريفاتها ما قدمه لنا الدكتور جلال صادق العظم إذ يقول: «العوله هي حقبة التحول الرأسمالي العميق للإنسانية جمعاء، في ظل هيمنة دول المركز وبقيادتها وتحت سيطرتها وفي ظل سيادة نظام عالمي للتبادل غير المتكافئ، وعميق هنا تشير الى عمق نمط الإنتاج الرأسمالي وليس سطحه فقط.«٢»

اما المفكر العربي محمد عابد الجابري فهو ينظر إلى العولمة بكونها مقرونة بثقافة الاستهلاك حيث يقول: ان هناك عولمة وهناك عالمية، والعولمة NOITAZILABOLG تعني إرادة الهيمنة، اي أنها قمع وإقصاء للخصوصي والذاتي معاً، أما العالمية MEZILASREVINU فهي طموح الى الارتقاء والارتفاع بالخصوصي الى مستوى عالمي، العولمة احتواء للعالم، والعالمية تفتح على ما هو كوني وعالمي «٣»أما المفكر السيد يسين فيرى أننا لكي نقترب من تعريف شامل للعولمة لا بد ان نضع في الاعتبار، ثلاث عمليات تكشف عن جوهرها: العملية الأولى تتعلق بإنتشار المعلومات، بحيث تصبح مشاعة لدى جميع الناس والعملية الثانية تتعلق بتذويب الحدود بين الدول والعملية الثالثة هي زيادة معدلات التشابه بين الجماعات والمجتمعات والمؤسسات.«٤»

ويرى بعض المفكرين ان العولمة ما هي الا مفهوم مجرد لا يشير الى موضوع ملموس وانما هي تفسير لعملية مجتمعية شاملة، ولعل ذلك يضفي مزيداً من التعقيد على عملية تحديد ماهية هذا المفهوم ودلالاته المتعددة وهكذا نجد أنفسنا أننا إذا

أردنا ان نفهم ما يعنيه باحث معين بالعولمة نجد البعض يشيرون الى العولمة بالامركه والبعض الآخر يرى أنها تشير الى الأهمية المتزايدة للسوق العالمي، والبعض الآخر يضفي عليها بعداً أيديولوجيا صريحاً عندما يصفها بأنها تجسيد لوقع ثقافي وأيديولوجي معين وهو انتصار قيم السوق الليبرالية السياسية.«٥»

والعولمة حسب التعريف الذي قدمته ندوة «العرب والعولمة « تعني سهولة حركة الناس والمعلومات والسلع والأموال والأفكار بين مختلف الدول على نطاق الكرة الأرضية. او هي حركة لا يمكن لاحد أن يعزل نفسه خارجها او أن يبتعد عن تأثيراتها٦.

ويورد الدكتور عبد اللطيف على حسين المياح عدداً من تعريفات العولمة كما يراها بعض المفكرين العرب والأجانب وذلك في بحثه المنشور في مجلة دراسات وبحوث الوطن العربي تحت عنوان «الوطن العربي واشكالية العلاقة بين العولمة والإقليمية الجديدة» ويبدأ بتعريف روبرت رايخ والذي يقول: العولمة هي اندماج أسواق العالم في حقول التجارة والاستثمارات المباشرة وانتقال رؤوس الأموال والقوى والثقافات والتقائه ضمن إطار من رأسمالية حرية الأسواق وبالتالي خضوع العالم لقوى السوق العالمية، مما يؤدي الى اختراق الحدود القومية والى الانحسار الكبير في سيادة الدولة والعنصر الأساسي في هذه الظاهرة هي الشركات الرأسمالية الضخمة متعدية الجنسيات»

بينما يرى برهان غليون ان العولمة هي « ديناميكية جديدة تبرز داخل دائرة العلاقات الدولية من خلال درجة عالية من الكثافة والسرعة في عملية انتشار المعلومات والمكتبات التقنية والعملية للحضارة، يتزايد فيها دور العامل الخارجي في تحديد مصير الأطراف الوطنية المكونة لهذه الدائرة المندمجة، وبالتالي لهوامشها أيضا.

ويعرف على حميدان وجورج طرابيشي العولمة بأنها الظاهرة التاريخية لنهاية القرن العشرين او لبداية القرن الواحد والعشرين مثلما كانت القومية في الاقتصاد والسياسة وفي الثقافة هي الظاهرة لنهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وهذا يعني ان العولمة تتجاوز حدود الاقتصاد والمال الى الثقافة والفكر وكافة النشاطات الأخرى كالسياسة والعسكر وكل عناصر قوة الدولة والمجتمع كي تعمل باتجاهين هما:

١-إضعاف العوامل المادية والمعنوية للشعوب على المستوى الوطني والقومي

٢-تقوية الاتجاه للارتباط بثقافة العولمة والتي تتمركز في أمريكا.«٧»

ولا بد قبل ان استرسل في الحديث عن العولمة ان أورد بعض الملاحظات التي يتعين الأخذ بها كإطار عام للتفكير بالموضوع:

١-أن العديد من مظاهر العولمة ليست حديثة بل منذ سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي وما حدث في العقدين الأخيرين أضفى عليها مزيد من الزخم، مثل الثورة التكنولوجية وانهيار الاتحاد السوفييتي وازدياد الكيانات الفاعلة في النظام العالمي كالشركات متعددة الجنسية.

٢-إن ظاهرة العولمة لا تحقق مطالب العالم الثالث بتحقيق المساواة والتوازن بين دول الشمال والجنوب، كما أنها بمظاهرها الراهنة لا تتطابق مع التصورات المثالية للنظام العالمي الجديد فهي تشير ببساطة الى مجموعة من الظواهر والمتغيرات والتطورات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية والتي تمتد تفاعلاتها وابعادها وتأثيراتها لتشمل مختلف دول العالم لذا فهي مرحلة تاريخية في تطور العالم، وهكذا فهي تعني تراجع دور الحدود كحواجز بين الدول.

٣-اذا كانت العولمة مرحلة تاريخية، فهي ما تزال في بدايتها ولم تتبلور بعد نتائجها السلبية والإيجابية.

٤-ظواهر العولمة لا زالت متداخلة هذه الأيام، مما يجعل الفصل بينهما أمرا صعباً «٨».

المفهوم السياسي للعولمة:

ويقصد بالعولمة في المنظور السياسي أن الدولة لا تكون هي الفاعل الوحيد في المسرح السياسي العالمي، ولكن توجد الى جانبها هيئات متعددة الجنسية ومنظمات عالمية وجماعات دولية تسعى الى تحقيق مزيد من الترابط والتداخل والتعاون والاندماج الدولي، بحيث تكف الدول عن مراعاة مبدأ السيادة الذي يأخذ في التآكل والتقلص تحت تأثير حاجة الدول الى التعاون فيما بينها في المجالات الاقتصادية والبيئية والتكنولوجيا، كما يعنى أن السيادة لا تكون لها الأهمية، نفسها لكن من الناحية العملية، فالدول قد تكون ذات سيادة من الناحية القانونية لكن من الناحية العملية قد تضطر الى التفاوض مع جميع الفعاليات الدولية، مما ينتج عنه ان تصبح إرادتها مقيدة.

ويساهم د.محمد عابد الجابري في تعريف المفهوم السياسي للدولة والعولمة بقوله « العولمة نظام يقفز على الدولة و الأمة والوطن، وبالتالي فإنه يعمل على تفتيت وإيقاظ أطر الانتماء إلى القبيلة والطائفة والجهة والتعصب، بعد ان تضعف إرادة الدولة وهوية الوطن.«٩»

إن من ابرز خصائص الدولة القومية واختصاصاتها هي السياسة المحلية والتي تسعى دائماً لحصرها بيدها والتمسك بها لان ذلك يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمفهوم المقاومة فإن العالم يتجه نحو بروز عالم بلا حدود اقتصادية او ثقافية، وربما سيخلق هذا معطيات مادية ومعنوية مستقبلية لقيام عالم بلا حدود سياسية (وهو جوهر العولمة) وذلك لن يكون بسهولة سرعة المعطيات الأخرى التي انحسرت جزئياً خلال التسعينات من القرن الماضي (انسياب السلع، ثورة الإعلام والاتصال، الثقافة ة. وغيرها)

لكن رغم ذلك فان كل مظاهر السيادة لن تسقط قريباً ولن تقوم الدولة العالمية الموعودة قريباً، وهي الدولة العالمية التي ستدير العالم كوحدة واحدة، و إنما يعني ذلك دخول البشرية في مرحلة سياسية جديدة يتم خلالها الانتقال الحر للقرارات والتشريعات والسياسات بأقل من القيود والضوابط، وهذا سينقل السياسة من المجال المحلي الى المجال العالمي.

إن العولمة السياسية ستحدث زيادة غير مسبوقة في الروابط السياسية بين دول العالم، وذلك على نسق زيادة الروابط الاقتصادية بين اقتصاديات العالم وزيادة الروابط الثقافية بين ثقافات العالم المختلفة.«١٠»

الأبعاد السياسية للعولمة:

لقد كان للعولمة أبعاد كثيرة وفي مجالات الحياة المختلفة وعند استعراضنا لها في المجال السياسي، فإننا نستطيع أن نجملها بما يلي:-

١-بروز النظام العالمي الجديد وانهيار نظام الثنائية القطبية. فقد أصبحت الولايات المتحدة الأمريكية هي اللاعب الأساسي على الساحة الدولية رغم بعض المقولات التي تدعي بأن هناك تعددية قطبية او ان هناك الكثير من المشكلات التي تواجهها الولايات المتحدة على الصعيد الدولي. يمكن القول ان هناك تعددية قطبية في المجال الاقتصادي و أحادية قطبية على المستوى الاستراتيجي والعسكري.

ومن ابرز التحولات في هيكلة النظام الدولي ما يلي:

أ-تعاظم الدور الأمريكي في العالم مما حدا بالبعض الى القول ان العولمة تعنى (الامركه) اي ان أمريكا تعيد صياغة النظام العالمي الجديد بما يحقق مصالحها وقيمها والأنماط الاستهلاكية فيه، حتى ان البعض يطلق عليها مصطلحات ساخرة مثل (الكوكلة) نسبة الى شركة كوكاكولا و(المكدلة) نسبة الى ماكدنالدز الأمريكية .

ب- حدوث موجة عالمية من التحول نحو الديموقراطية والاقتصاد الحر، بدأت منذ منتصف السبعينات حيث تحول في الفترة من ١٩٧٤-١٩٩٤ ستون دولة من أنظمة شمولية او ديكتاتورية الى ديمقراطية، وأصبحت عملية الدمقرطة NOITASITARCOMED من المفاهيم المركزية في التحليل السياسي المقارن في الوقت الراهن واصبح يطلق على هذا العصر بأنه عصر الديمقراطية.

ج-ثورة الاتصالات ساعدت على الدمقرطة، فلم يعد بمقدور اي نظام إخفاء ممارساته وحجب الحقائق عن الرأي العام العالمي.

٢-تزايد المشكلات العالمية العابرة للحدود وتصاعد حدتها، وتشمل هذه المشكلات الأمراض الفتاكة ووجود مافيات دولية تعتمد على احدث اوجه التكنولوجيا الحديثة مما يشكل تهديداً للحكومات في بعض الأحيان، ناهيك عما تضخه من أموال سوداء بمليارات الدولارات في العالم، وهذا يعني انه لا بد من صيغة دولية للتعاون بين الدول للتغلب على هذه المشكلات.

٣-تفاقم مشكلات العالم الثالث:

ومن هذه المشاكل، الحروب الداخلية التي أدت الى انهيار بعض الدول وتفككها فتفاقمت مشاكل اللاجئين وزادت حدة الفوارق الاجتماعية والطبقية وتدنت أوضاع التنمية والرعاية الصحية والتعليم والانفجار السكاني وكذلك تزايد تدفق الأسلحة من دول الشمال الغنية خاصة أمريكا نحو دول الجنوب الفقيرة مما يذكي الصراعات ويغذيها.

٤-تنامي دور المنظمات الدولية غير الحكومية (المجتمع المدني) مثل منظمات حقوق الإنسان والبيئة ومساعدة اللاجئين، وقد اصبح لبعض هذه المنظمات سلطة دولية موثوقه، مما يسهم في الضغط على الحكومات في بعض القضايا لمصلحة الإنسان بشكل عام.

٥-اتساع مجال عمل الأمم المتحدة:

حيث تشعبت مجالات اهتمامها ولم تركز على حفظ السلم والأمن

الدوليين بل امتد ليشمل التنمية والتحول الديموقراطي ومراقبة الانتخابات والسكان ومكافحة الجريمة وغيرها.«١١»

العولمة وعناصر قوة الدولة:

لم تعد عناصر قوة الدولة هي المساحة والسكان وحجم الموارد الطبيعية والقوات المسلحة ودرجة تسليحها، بل أصبحت درجة امتلاك الدولة للمعلومات، وقدرتها على استخدامها بكفاءة في الوقت المناسب يمثل عناصر قوتها، و أصبحت قوة الدولة تقاس بقدرتها العلمية على صون شبكات أنظمة المعلومات فيها بعد بدأت حروب من نوع جديد تنشأ في العالم وهي حروب الشبكات، ولا ننسى هذه الأيام الحرب الدائرة عبر الانترنت بين إسرائيل وحزب الله اللبناني الذي استطاع مبرمجو الكمبيوتر من اختراق عدة مواقع إسرائيلية وتعطيلها لساعات وأيام. وهنا يمكن التركيز على بعض العناصر الهامة منها:

١-ان امتلاك المعلومات وتحديثها والقدرة على تحليلها وقراءة دلالاتها يعتبر عنصراً لصناعة القرارات السياسية بشكل اكبر عقلانية.

٢-تعتمد قدرة الدولة على التعامل مع الأزمات والروب في ظل ثورة المعلومات على مدى تطور وكفاءة نظم المعلومات وأجهزتها.

٣-تشكل نظم المعلومات الحديثة حلقات وصل بين مختلف عناصر قوة الدولة مما يسمح لها بالعمل بتناغم وبالتالي يعزز من قدرة الدولة وقوتها.

٤-رغم أهمية المعلومات الا أنها يمكن أن تكون مصدر ضرر للدولة إذا تمكن الأعداء من الدخول إليها من خلال فيروسات الكمبيوتر و القرصنة، وذلك بالدخول الى شبكات معلوماتيه حساسة مثل وزارة الدفاع الأمريكية وغيرها، إذ تمكن طلاب من الدخول إليها وهذا يعني ان هناك مشكلات تتعلق بتأمين نظم وشبكات المعلومات ضد مخاطر الإرهاب المعلوماتي.«١٢»

السيادة في مجال الأمن:

كان مفهوم الأمن قبل عصر العولمة يعني حماية إقليم الدولة ومصالحها ضد التهديدات الخارجية، وتقوم به القوات المسلحة والأجهزة الأمنية، أما في عصر العولمة فللأمن طبيعة مجتمعية ذات أبعاد سياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية وتكنولوجيا عسكرية، ولم تعد مسئولية تحقيق الأمن تقع على عاتق القوات المسلحة فقط، بل أصبحت مسئولية مشتركة تقوم بها مختلف الأجهزة الحكومية وغير الحكومية في الدولة. كما أن مفهوم الأمن اصبح وثيق الصلة بمصادر تهديد ليست إقليمية فحسب، بل مشكلات عالمية مثل البيئة، والجريمة المنظمة، والإرهاب الدولي، وغسيل الأموال والمخدرات. ومن هنا فقد تزايد الاهتمام بمفهوم الأمن الجماعي للدول كي يمكن التصدي لهذه المشكلات.

ومن هنا فإننا نرى ان الأمن اصبح مكلفاً جداً بسبب التطور الهائل والمتسارع في الأجهزة والأدوات مما يرهق ميزانيات الدوائر الأمنية وكذلك بسبب قدرة المجرمين على الحصول على التكنولوجيا المتقدمة في هذا المجال.«١٣»

السيادة في المجال الاقتصادي:

لعل من ابرز مظاهر العولمة والتي بدأت تظهر مبكراً هي ضعف سيادة الدول فيما يتعلق بالنواحي الاقتصادية، بل إن بعض المفكرين ينطلقون منها لتعريف العولمة حيث يعرفها بعضهم بأنها التحول الرأسمالي لعناصر الإنتاج وليس الاستهلاك فقط.«١٤»

حتى منتصف القرن الماضي ظلت عملية نمط الإنتاج الرأسمالي مقتصرة في الغالب على دائرة التبادل والتوزيع والسوق والتجارة والاستيراد والتصدير مع بقاء دائرة الإنتاج ودورتها في دول المركز الأصلي ولما أطلت العولمة برأسها اخذ العالم بالانتقال من عالمية دائرة التبادل والتوزيع والسوق والتجارة والتداول إلى عالمية دائرة الإنتاج نفسها، اي أن ظاهرة العولمة التي نشهدها هي بداية عولمة الإنتاج والإنتاج الرأسمالي وقوى الإنتاج الرأسمالي، وبالتالي علاقات الإنتاج الرأسمالية، وبهذا المعنى تكون العولمة بدأت فعلياً في رسملة العالم على مستوى العمق التي نعيشها الآن هي طليعة نقل دائرة الإنتاج الرأسمالي الى هذا الحد او ذاك إلى الأطراف بعد خطرها كلياً في مجتمعات المركز ودوله، وخير دليل على كل ما سبق هي الشركات متعددة الجنسية والتي أصبحت تخترق دول العالم كافة، فهي تصنع جزءاً من عملياتها الإنتاجية في الصين و أجزاء أخرى في المكسيك وثالثة في كوريا ورابعة في ماليزيا ة وهكذا، تحل الوحدات الإنتاجية والصناعية الفرعية والمبعثرة في اكثر من بلد وقارة،محل الوحدات الإنتاجية الصناعية التقليدية العملاقة في بلدان المركز، وهكذا نجد أن الشعار الذي طالما افتخرت به دول كثيرة وهو (صنع في كذا) قد فقد معناه، وتحول الى شعار آخر هو ان هذه السلعة من

صنع شركة كذا، لا يهم اين صنع المهم انه ماركة لشركة معينة.

ان اختلاف مستويات الدخل بين دول العالم جعل الكثير من الشركات العملاقة تنقل مكاتبها وأماكن عملها الى دول رخيصة نسبياً، مما يوفر عليها الكثير من الأموال ويعطيها امتيازات عديدة في الدول التي تنتقل إليها، فمثلاً انتقلت شركة الطيران البريطانية BRITISH AIR WAYS بمعظم مكاتبها الى الهند، وهي واحدة من اكبر الشركات في العالم، فإذا ضايقتها الهند او ارتفعت الأجور فإنها ستنتقل الى دولة أخرى مجاورة مما يعني خسارة للهند ومكسب للدولة الجديدة.

إن هذا يكشف عن صفة رئيسية من صفات التطور العالمي الجديد تميزه عن التاريخ السابق للأنماط الاستعمارية، وهي ان العولمة قد نقلت السلطة المباشرة من الدولة المهيمنة إلى الشركات المتعددة الجنسية.«١٥»

ونظراً للتطور الهائل في وسائل الاتصال وربط الأسواق المالية العالمية ببعضها البعض فقد اصبح دور مضاربي ومتاجري العملة متعاظماً بحيث يؤثر على اقتصاديات الدول سلباً وإيجابا ولنا في قصة الملياردير العالمي سوروس عبرة فقد تحدى هذا المضارب رئيس وزراء بريطانيا السابق بأنه قادر على خفض قيمة الجنيه الإسترليني لكن كلامه هذا قوبل بالاستهزاء، لكنه بالفعل استطاع أن يعرض سوق المال البريطاني والجنيه الإسترليني الى هزه كبيرة من خلال عرض مليارات منه في الأسواق دفعة واحدة مما خفض سعره. وقد اعترف مدير صندوق النقد الدولي أيام الأزمة المالية في المكسيك بأن (العالم اصبح في قبضة هؤلاء الصبية) وهو يعني المتاجرين بالعملة على المستوى الدولي حيث يتربع هؤلاء على عرش أممية رأس المال، واصبحوا لا يمثلون قوة مالية فحسب بل قوة سياسية قادرة على إسقاط أنظمة قوية ١٦. إذن فقد انتصرت السمسرة على الدولة.

ويبدو انه في ظل العولمة ستصبح الحكومة -اي حكومة - وكأنها إدارة عامة جديدة، أي أنها حكومة أعمال، وهو ما يترتب عليه وهن الدولة وشرعيتها ومبعث ذلك ان هذه الدولة تسعى لنيل ثقة الأسواق الدولية على حساب مهامها الأخرى. وهذا التحول في وضع الدولة باهظ الثمن، حيث نشاهد ونسمع يومياً عن تضعضع سلطة الدولة، وقد أدى ذلك الى بروز المطالب العرقية والدينية واللغوية لجماعات متعددة تركز على هذه الأنماط المتعددة والانتماءات مما جعلها تعلو على اعتبارات الانتماء للدولة والقومية.«١٧»

الشركات متعددة (او متعدية) الجنسية:

وتعتبر هي المظهر الابرز في اقتصاديات العولمة والتي تعتمد على أممية رأس المال الذي لا وطن له وانما يتبع مصالحة ويسعى لها على حساب الدولة وسيادتها وعلى حساب الشعوب، فرأس المال يبحث عن تحقيق الربح مهما تكلف ذلك من تعدي على حقوق الأفراد والدول، وقد ذكرت مجلة تايم الأمريكية في عدد الاول من حزيران ١٩٩٨ ان عدد العاملين الإندونيسيين في مصنع نايكي NIKE للأحذية الياضية بلغ ثلاثين ألف عامل، ويقل مجموع رواتبهم السنوية عما يتقاضاه نجم كرة السلة الأمريكي مايكل جوردان لقاء ظهوره في إعلان عن هذه الأحذية.«١٨» ومع ذلك ماذا لو قررت هذه الشركة إغلاق مصنعها هناك؟؟ لا شك ان ثلاثين ألف عائلة إندونيسية سيقطع مصدر رزقها مما يشكل عبئاً كبيراً على الحكومة والتي سترضخ لمطالب هذه الشركة اذا كان لها مطالب.

وقد بلغ عدد هذه الشركات حتى ألان حوالي سبعة وثلاثين ألف شركة لها ما يزيد على مائة وسبعين ألف فرع منتشرة في كل أرجاء المعمورة وهي بملياراتها الكثيرة تتحكم بأسعار صرف العملات وبالقوة الشرائية لأي دولة.

وكي ندرك القوة المالية لهذه الشركات يكفي ان نذكر الأمثلة التالية، يفوق معاملات (شركة جنرال موتورز) مجموع الدخل الوطني الخام للدنمارك، ويفوق رقم معاملات شركة فورد الأمريكية الدخل الوطني لجنوب إفريقيا، أما شركة تويوتا فان حجم معاملاتها يفوق الدخل الوطني للنرويج، فهل نستغرب أن يتحول قادة الدول الى خدم مطيعين لهذه الشركات.«١٩»

ويرى بعض الباحثين أن هذه الشركات تتحكم في إدارة اقتصاديات العالم وتراكم أرباحها على حساب شعوب دول الجنوب الفقيرة من خلال إضعاف السيادة القومية للدول، تماماً مثلما يفعل البنك الدولي. وان هذه الشركات عملت على تفكيك مجتمعات دول الشمال وزادت من الهوة بين من يملكون ومن لا يملكون، وخير دليل على ذلك ازدياد معدلات الفقر بصورة غير مسبوقة بالإضافة الى تهميش طبقات اجتماعية بكاملها

واستبعادها من نطاق الفاعلية الاجتماعية والسياسية.«٢٠»

لكن ما هو مصير الدولة في نظام العولمة؟:

يرى بعض المفكرين ان مهمة الدولة في عصر العولمة هي أن تكون مضيفة للشركات متعددة الجنسية وطبعاً ما يقترن بالضيافة من كرم وترحيب وتزيين الطرقات وغيرها من خدمات لكن المشكلة هي ان هذه الخدمات أصبحت باهظة التكاليف، وتحمل الدولة أعباء مالية مرهقة، وهي مضطرة بنفس الوقت الى إعفاء الشركات العالمية من الضرائب او تخفيضها وهذا سيؤدي الى تقليص الإنفاق الحكومي على الرعاية الاجتماعية والخدمات العامة. أما في الدول النامية، فقد تدهورت مؤسسات كثير من الدول وهياكلها لتصبح مجرد نظم رسالتها الأساسية حراسة الأثرياء ولم يعد الحديث عن الدولة بل عن القوى المتصارعة والمؤثرة في القرار السياسي.«٢١»

أما فيما يتعلق بقدرة الحكومات على تحصيل الضرائب فيتوقع المحللون ان الدولة القطرية في عصر العولمة لن نستطيع التحكم في ضبط وتحصيل الضرائب ما دامت عمليات التبادل حدودها مخترقة، وليست الجباية مورداً هاماً من موارد الدولة وحسب، بل هي مظهر أساسي من مظاهر السيادة وممارسة المواطنة، وذلك ان دفع الضرائب واجب على المواطن في مقابل ممارسة حقه في المشاركة السياسية والمتمثلة أساسا في اختيار ممثليه وحكامه.

إن تقلص هذا المورد يقلل من إمكانيات الدولة في توفير الخدمات العامة لمواطنيها من تعليم وصحة ورعاية، فإذا لم تعد الدولة قادرة على توفير الخدمات الضرورية لمواطنيها فإنها بذلك تفقد بنظرهم مبرراً أساسيا من مبررات وجودها وضرورتها.«٢٢»

مظاهر تقلص سيادة الدولة:

بدأت تظهر على السطح بعد النقاط التي تعتبر مقدمات وظواهر لتقلص سيادة الدولة على مجتمعها ومن هذه المظاهر:

١-اعتماد الشركات والأفراد المتزايد على شركات الحماية الخاصة والتي تستخدم احدث الأدوات التكنولوجية، ولم تعد في حاجة الى خدمات الشرطة.

٢-انسحاب الحكومات من نزاعات العمل بشكل تدريجي وترك الأمر للنقابات وأرباب العمل.

٣-في مجال البريد والاتصالات، فقد البريد الذي تسيره الدولة أهميته واصبح الاهتمام ينصب على شركات النقل السريع (ومن الباب الى الباب) وارتبطت خصخصة هيئات الاتصالات السلكية واللاسلكية MOCELE بضرورة اندماجها في شبكات الاتصال الدولية والتكامل مع الحاسوب كما نرى اليوم في البريد الإلكتروني والانترنت.

٤-فقدت الدولة رمزاً أساسيا لسيادتها وهو النقود، فحق سك العملة كان في السابق بيد المصارف المركزية واحتفظت الدولة بحق تثبيت سعر الصرف لعملتها، وكان ارتفاعه يعني نجاح الاقتصاد أما اليوم فلا توجد عملة ذات سعر صرف ثابت.

والاهم من ذلك انتشار الاعتماد على بطاقات الائتمان ذقثيهف ذشقي او ما يسمى بالـحمشسفهذ وخرثغ والتي لا تخضع لاشراف اي جهات حكومية اللهم الا البنوك التي تصدرها وصاحبة حق الإشراف على إصدارها، وهكذا فقدت الدولة أحد أهم مظاهر سيادتها.

٥-تخلي الدولة عن المرافق العامة: ويقصد بها السلع والخدمات الحيوية التي تشكل البنية الأساسية للمجتمع والتي يغلب علها طابع الاحتكار بطبيعتها، ويجب على الدولة توفيرها بلا ربح، او بربح محدود وقد بدأت كثير من الدول بالتخلي عنها مثل السكك الحديدية شركات الاتصالات، خدمات البريد، شركات الطيران.

٦-استغناء الشركات الكبرى عن القضاء في المسائل المدنية التجارية بالالتزام سلفاً بإجراء الحكيم.«٢٣»

ويرى بعض الباحثين ان تسييس الاقتصاد أمر في غاية الأهمية ذلك ان اي محاولة لإقصاء السلطة الوطنية عن اتخاذ القرارات الاقتصادية والاجتماعية، هي محاولة ماكرة لخلق صراعات وطنية -وطنية وإحداث الشروخ التي تساعد على هيمنة قوى رأس المال الدولية المناهضة أصلا للسيادات المحلية، ولا يمكن أن تتحدد الملامح الاستراتيجية للأداء الاقتصادي، بمعزل عن القرار السياسي المشترك والمستند الى قاعدة مفادها ان المشاريع الاقتصادية هي نصير للمشاريع السياسية ومكملة لها.«٢٤»

مستقبل الدولة وسيادتها:

بعد كل هذا الحديث عن تراجع سيادة الدولة وتقلص دورها ما هو مستقبل الدولة، هل ستبقى ام أنها ستندثر؟؟ يرى أصحاب رؤوس الأموال والشركات المتعدية الجنسية أن ظهور العولمة سيكون بديلاً عن الانتماء الوطني والقومي بينما يرى آخرون ان الهوية الوطنية لا يمكن

ان تلغى وانه من الصعب الحديث عن زوال الدولة في المدى المنظور، فالدولة ما زالت مطلوبة لتحقيق العولمة وجعلها إطارا قانونياً لان الدولة هي التيتتبنى تطبيق حقوق الإنسان وتدافع عنها وهي التي تسمح للشركات المتعدية الجنسية بدخول أراضيها وهي العضو في منظمة لتجارة العالمية.

ان العولمة الشاملة هي عملية تهدف الى إزالة وتهميش القيم الإيديولوجية والوطنية والأممية ليصبح العالم -كل العالم - مفتوحاً أمام قوة رأس المال فتسود عندها الشبكات المالية والإعلامية والاتحادات والشركات.

ان الحديث عن العولمة هو حديث الأقوياء الذين يمسكون بزمامها، أما حديث الأمم الأخرى المغلوبة على أمرها فيجب ان يكون عن تحقيق الذات وفرض الوجود .«٢٥»

ومما يساهم اكثر في تقليص دور الدولة هو تزايد عدد المنظمات غير الحكومية تزايداً مضطرداً خلال السنوات الأخيرة، وهذه المنظمات تعمل باستقلال تام عن الدول التي لم تعد قادرة على التحكم في نشاط وعمل هذه المنظمات الى خلق المجتمع المدني العالمي الذي يراقب نشاطات وسياسات الدول في مجال حقوق الإنسان والبيئة والقضايا الاجتماعية والإنسانية الأخرى. ولا شك ان بروز المجتمع المدني العالمي كشكل من أشكال العولمة الاجتماعية سيضعف من تحكم الدولة التقليدي وسيساهم في زيادة الخيارات أمام الأفراد لإيجاد حلول مشتركة وغير تقليدية للقضايا البيئية والاجتماعية والإنسانية المزمنة التي تواجه البشرية حالياً .«٢٦»

مترجم وإعلامي

1 -يسين، السيد، العولمة: والطريق الثالث، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، 1999، ص 5

2 -جلال العظم، د.صادق، ما العولمة، دمشق، دار الفكر، 199، ص 125.

3 -د. مهيوب غالب احمد، العرب والعولمة مشكلات الحاضر وتحديات المستقبل، المسقبل العربي العدد 256، حزيران 2000، ص ص 58-71.

4 -السيد يسين،»في مفهوم العولمة «، المستقبل العربي، العدد 228، شباط 1998،ص 6.

5 -حمدي عبد الرحمن حسن، العولمة واثارها السياسية في النظام الاقليمي العربي،» المستقبل العربي، العدد 258، اب 2000.

6 -يكن، فتحي، رامرطنبور، العولمة ومستقبل العالم الاسلامي، بيروت، مؤسسة الرسالة 2000، ص10.

7 -د. عبد اللطيف على حسين المياح «، الوطن العربي واشكالية العلاقة بين العولمة والإقليمية الجديدة، مجلة دراسات وبحوث الوطن العربي، العدد 6-7 ص ص 52-68، بغداد، 1999، ص 35

8 -د. حسنين توفيق ابراهيم، «العولمة: الابعاد والانعكاسات السياسية»، مجلة عالم الفكر، المجلد 28، العدد الثاني ص ص 85-200.

9 -مهيوب غالب احمد،» العرب والعولمة: مشكلات الحاضر وتحديات المستقبل«، مجلة المستقبل العربي، العدد 256ص 58-71 حزيران 2000.

01 -عبدالخالق عبدالله،»العولمة: جذورها وفروعها وكيفية التعامل معها «، مجلة عالم الفكر، المجلد 28 العدد الثاني، ص 39-92 اكتوبر 1999.

11 -د. حسنين توفيق إبراهيم،»العولمة:الأبعاد والانعكاسات السياسية «، مجلة عالم الفكر ص 185-200 المجلد 28 العدد الثاني،1999.

12- د. حسنين توفيق ابراهيم، العولمة: الابعاد والانعكاسات السياسية، مجلة عالم الفكر، مجلد 82 العدد الثاني، ص ص 185-209 الكويت،1999.

13- د. حسنين توفيق ابراهيم، العولمة: الابعاد والانعكاسات السياسية، مجلة عالم الفكر، العدد الثاني المجلد 82، ص 185-209، الكويت، 1999.

14- جلال العظم، ما العولمة، دار الفكر، 1999-ص 125.

15- محمود حيدر، السيادة في تحولات العولمة، الدولة المغلوبة، مجلة شؤون الأوسط، العدد 100 ص 49-68 القاهرة، نوفمبر 2000.

16- الحبيب الجنحاني،»ظاهرة العولمة، الواقع والآفاق، مجلة عالم الفكر، العدد الثاني، المجلد 28 ص 9-36، الكويت، اكتوبر 1999.

17- مهيوب غالب احمد، « العرب والعولمة: مشكلات الحاضر وتحديات المستقبل « مجلة المستقبل العربي العدد 256، حزيران 2000، ص 58-71.

18- زلوم، عبد الحي، نذر العولمة، ط2، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000.

19- الحبيب الجنحاني، مصدر سابق، صفحة 28.

20- يسين السيد، مثدر سابق ص 39.

21- الحبيب الجنحاني، مصدر سابق، ص 19.

22 -اومليل، علي، قضايا عربية وتحديات العولمة، عمان، منتدى عبد الحميد شومان، 1999 ص 14.

23- -عبدالله، اسماعيل صبري ، توصيف الأوضاع العالمية المعاصرة، القاهرة، منتدى العالم الثالث،1999، ص 30.

24-مقدادي، محمد، العولمة:رقاب كثيرة وسيف واحد، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر 2000، ص 224.

25-يكن، فتحي، رامز الطنبور، العولمة ومستقبل العالم الإسلامي، بيروت، مؤسسة الرسالة، ص 96.

26 -د. عبد الخالق عبدالله، العولمة:جذورها وفروعها وكيفية التعامل معها، مجلة عالم الفكر، العدد الثاني، المجلد 28 ص 84، الكويت، 1999.

قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء

❖ محمد محمود خطيب

في هذا الكتاب الذي نحن بصدده لا ينكر الكاتب وجود قصيدة النثر ولا ينكر حتى ظهورها بقوة على صفحات الجرائد والمجلات الأدبية العربية منها والأجنبية، ولكنه رغم إعترافة وعدم إنكاره لذلك لا يرى فيها ما يستحق إلحاقها بالشعر،فهي كما يقول: كالذي يدعي نسباً ويعجز عن إثباته.

ان الخلاف لازال قائما على مدى أحقية هذه القصيدة بانضمامها الى عالم الشعر فبعضهم ينعتها بالعدمية لخلوها من الموسيقي دليل القصيدة الشعرية الأول فيما ينكر البعض عروبتها وكونها نابعة من اللغة الأجنبية ولم تصل إلينا الى لتأثرنا الكبير باللغة الأجنبية وآدابها وتغذينا بكتابها وشعرائها وأدبائها وبما وصل اليه في آدابهم وثقافتهم المتوازية جنبا الى جنب مع التقدم العلمي والصناعي والاجتماعي،إذن هي الابنة الشرعية لتلك الآداب.

ولذا فان هذه القصيدة لم تنجح بإقصاء الشعر المجرس عن عرشه بل إنها حاولت مطاولته ولكنها قصرت عن قامته ورزانته ولم تطق رفعه من الذائقة العربية المتأصلة فيها والمتأصلة فيه.

لقد اصبحت مسالة قصيدة النثر في الادب العربي محسوسة ومموسقه لتبقى هذه القصيدة ولقول فيها من كبار شعراء العربية وحتى اقدمهم ولناخذ مثال ذلك (ادونيس) فهو والى جانبه الكثير امثال (انسي الحاج،خليل حاوى، يوسف الخال).

ويقول ادونيس في معظم حواراته الشعرية دعا ادونيس الى تحرر الشعر العربي من السلفيه القائمة على التبعية والتقليد للارتفاع بالشعر من مستوى رؤية الفن والواقع الى اعتباره رؤية كونيه يغوص الشاعر في اعماقها باحثا اسرار الوجود ليصوغ بعد ذلك قصيدته بقالب شعري يحاكي القارئ المستمع بصورة جميلة وموسيقى تنفذ الى حجرات القلب ومجاهل النفس البشرية بصياغه تتجاوز المألوف الى ابعاد جديدة من قوة الحدس واللامالوف من المعاني والكلمات والصور المتزاحمة ساعيا بذلك مع مجموعة من الشعراء الى رسم افق جديد للشعر العربي الحديث ومن هؤلاء الشعراء (خليل حاوى،ويوسف الخال، وانسي الحاج).

ولما كان حديثنا هنا منصبا على قصيدة النثر التي تعتبر قمة الحداثة في فنون الشعر العربي وخلاصة ما توصل اليه بعض رواد الحداثة من الشعراء على مستوى الحياة اليومية وعلى مستوى الفكر والعقل، واعتبروا أننا غير قادرين على فصل الحداثة العربية عن الحداثة الغربية وبان قصيدة النثر هي من اهم عناصر الترابط ومحاكاة التقدم العلمي والثقافي بين الغرب والشرق كونها

الوجه المشرق لأصالة الإبداع، وإن تنافي ذلك مع الموروث العربي وخصوصيته إذ انه الاحداثة في مجتمع عربي حقيقي خارج والاحتكاك المتواصل مع نتاج الغرب لأعلى مستوى الشعر فقط بل على جميع المستويات العلمية والتكنولوجية الحديثة.

ولبحث هذه القضية من وجهة نظر معظم النقاد والكتاب والشعراء العرب والاجانب نتتبع هنا ما جاء في كتاب الشاعر والناقد العربي الكبير (احمد عبد المعطي حجازي) في كتابه (قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء) الصادر عن مجلة دبي الثقافية للعام ٢٠٠٨م.

ان ما يحاول حجازي إيصاله للقارئ انه خصم لدود لايقاوم قصيدة النثر بأنها لاتملك أدنى مقومات الشعر أو حتى اعتبارها فناً مقبولاً من فنون النثر، فكيف بنا وقد أدخلناها عنوة في عداد الشعر العربي علماً بأنه القائل ان القصيدة باعتبارها خلقا إنما هي نتاج تفاعل مدرك أو خفي لثالوث يتكون من الشاعر والكون واللغة.

ويجد بذلك ان الكون مفعم بشعر خاص أو شعر ممكن فلما لا تكون قصيدة النثر ضمن هذا الثالوث الحجازي.

ان حجازي في معظم قصائده الشعرية التي ترجمت الى عدة لغات أجنبيه لا بغرض رؤية شعرية، وإنما يكشف شعرية الوجود، ومن خلال قصائده يبدو انه غير منقطع عن الواقع؛ إذ كثيرا ما يحول الواقع الى أسطورة بمعنى عميق وشامل جاعلا لمفردات هذا الواقع قيمتها الفنية المرمزة. ففي كتابه الشعري الأول عام ١٩٥٩م (مدينة بلا قلب) يشعر القارئ فيه ان هناك انفصالاً حصل في حياة هذا الشاعر بين حياته في القرية وحياته في المدينة، في الاولى حنين وفي الاخرى عالم جهنمي يحاول فيه ان يرسي جذوره الشعرية في وجود كونين ممزقين حملاه في اتجاهين متعاكسين، فكادا يطرحاه في فوضى لا نهاية لها تلف عالم المدينة التي احتوته واضطر للإقامة فيها طلبا لحياة أفضل.

في كتابه الحالي الذي نحن بصدده يرى حجازي ان هنالك ثلاثة خصائص يجب ان تتوافر لنظم القصيدة وهي:الصورة والايقاع والمعنى، وكل هذه الخصائص غير متوافرة في قصيدة النثر. ومن هنا بني موقفه في نقد قصيدة النثر،فنراه مرة يحاكي الفكرة في القصيدة ومرة يحاكي الرؤية التي يحملها الشاعر ومرة اخرى يتجه إلى القارئ ومدى علاقته بالنص المقروء، واضعاً محددات هذه العلاقة الموضع الذي تفتح فيه الأفق الى ما يريد الوصول اليه كناقد، جاعلا من هذا الأفق مصدرا لجميع الأسئلة، الموسيقى، الصورة، المعنى والايقاع، وان كان الإيقاع أهمها فشعر بلا موسيقى ولا صورة لايعتبر شعرا على الإطلاق فكيف وان كان بلا إيقاع وهو اهم مميزات القصيدة.

يقول احمد عبد المعطي حجازي،لست أول من تصدى لقصيدة النثر وإنما تصدى لها قبلي جمهور واسع من الشعراء والنقاد والقراء الأوروبيين، الذين خرجت قصيدة النثر من آدابهم وعاشت فيها حوالي مئتي عام حتى الآن ولا تزال، مع هذا تجد من ينكر نسبتها إلى الشعر، وسوف استشهد هنا بما قاله (اليوت) عنها ضمن حديثه عن الشعر الحر.

يقول اليوت: إنها قصيدة خالية من الوزن والقافية وليس هنالك شعر حر لمن يريد ان يقدم عملاً جيداً، وما من احد يملك من الأسباب أفضل مما املك، ليعلم ان قدراً كبيراً من النثر الرديء قد كتب تحت اسم الشعر الحر، والشاعر الرديء وحده هو الذي يمكن أن يرحب بالشعر الحر على أنه تحرر من الشكل والصورة والموسيقى و الإيقاع، ويتابع حجازي بالباحث الفرنسي (جان كوهن) في كتابه (بنية اللغة الشعرية)عن القصيدة النثرية إنهالا تزال نادرة في الادب الفرنسي، فبرغم النجاح الذي لا مراء فيه فقد بقيت استثناء في أدبنا، فمن منا لم يحلم كما يقول بودلير في أيام طموحه بمعجزة نثر شعري موسيقي بدون إيقاع وبدون قافية.

وهنا أتساءل إلى جانب هؤلاء وإلى جانب احمد عبد المعطي حجازي؟ إذا كانت قصيدة النثر لا تزال في الآداب الأوروبية التي خرجت منها استثناء، فكيف تكون في الادب العربي، بل كيف يستطيع القارئ أن يقرا هذه القصيدة التي خلقت دون قوانين وأحكام تحكمها، بل كيف يستطيع الكاتب ان يكتبها.

يقول الشاعر الناقد حجازي معقباً في بعض فصول كتابه آنف الذكر «إذا كانت قصيدة النثر كما تكتب ألان لا تزال عند هذا المستوى من الفجاجة فكيف تكون مبررة؟ وإذا أمكن أن نتسامح معها أو مع أي تجربة اخرى مثيلتها فكيف وقد بلغت هذا الحد من الصفاقة والغرور، وأصبحت قادرة لا على ان تغتصب لنفسها مكانا في الصحف والمجلات والمهرجانات بل على ان تستأثر بالمنابر

وتنفرد بالأمكنة؟»

إن معظم صحفنا اليوم تنشر هذه الكتابات على أنها شعر دون ان تنبه القراء إلى ان هذا الشعر نثر في الوقت نفسه، إنهم يقرؤون سطوراً ناقصة مبهمة مطلسمة فيظنون أنها شعر موزون على طريقة نازك الملائكة والسياب وصلاح عبد الصبور.

لقد كان هؤلاء اقرب في قصائدهم أو لنقل بعضها من تراث الشعر بل بإدعائهم تمثيله،لكننا لا نستطيع ان نقبل طغيان هذه القصيدة الخرساء التي لم تنضج ولم تقنع أحدا بأنها صارت جديرة بالوجود الى جانب غيرها، إذ أنها لا ولن تحل محل أي شعر آخر، وقد يعتبرها بعض الأدباء والشعراء قصيدة ولكنها منمقه ومؤطرة كورده اصطناعية خالية من الرائحة بل هي كوردة نادرة لها أشواك كثيرة أو حبات حامضة في قطف الحصرم الحامض الذي لا ينضج أبدا،وشتان ما بين هذه القصيدة والقصيدة الموزونة ذات الصور والإيقاعات فكيف لها ان تتطاول عليها وتقحم نفسها معها تحت هرم المنافسة.

يقول حجازي ان قصيدة النثر لم تستطع بعد مرور أكثر من قرن على ظهورها ان تقنعنا بأنها قصيدة أو بأنها شعر بالمعنى الاصطلاحي للكلام أو بأنها شعر يكافئ الشعر كما نعرفه أو يساويه.

فالنماذج القليلة الجيدة التي قدمتها لنا حتى الآن روحاً أو نفساً شعرياً، مع ان هذه الروح أو النفس وحده لا يصنع قصيده وإنما القصيدة تصنعها اللغة الشعرية، واللغة الشعرية ليست مجرد استعارات أو مجازات ولكنها مجموعه من الشروط أو العناصر المتشابكة المتفاعلة التي تتحقق في وقت واحد ولا تؤتي ثمارها مع ذلك إلا على أيدي الشعراء الحقيقيين، وهذا يعني ان الشعر ليس لعبه للتسلية. لماذا نعت عبد المعطي قصيدة النثر بالخرساء؟ يقول ان قصيدة النثر تفتقد لوظيفة الشعر الحيوية وهي الوزن، والوزن هو حجر الأساس في الشعر وهو القانون والميزان والبناء الذي تقوم عليه القصيدة، إذ انه غناء ورقص وحكمة وتأمل وتصوير وتمثيل، ولن يقنعنا كتاب قصيدة النثر بان التراث البشري كله باطل.

في كتابه هذا أطلق حجازي عدة تسميات ومسميات على قصيدة النثر فهي (مجهول.... كيف نقرأه وكيف نكتبه) وهي (نص وحيد الخلية) و(تنس بلا شبكة) فيما دخل في مناقشات ثنائية في ماهية هذه القصيدة وكينونتها مع محمود أمين العالم حول الإيقاع واللغة الشعرية والصوت والصدى الثابت والمتحول من خلال مقالات قيلت حول القصيدة المذكورة في المجلات والكتب المصرية والعربية وا لعالمية.

(مجهول كيف نقرئه وكيف نكتبه)

يقول الكاتب تحت هذا العنوان إن قصيدة النثر لا تزال على رغم الزمن الذي قطعته والمساحة التي تحتلها شكلاً غريباً أو مغترباً، منقولا عن آداب أخرى وعاجزا عن التوطن والتعرب والدفاع عن نفسه، فهؤلاء الذين يعتبرون أنفسهم شعراء ويلقون التصديق ممن يعتبرون أنفسهم نقادا، بين هؤلاء وهؤلاء نسبة كبيرة تعجز عن قراءة بيتين من تراث الشعر العربي فكيف بها قادرة على قراءة خليط من العربية والأجنبية ضمن قصيدة النثر، فكيف بها قادرة على معرفة البحر الذي نظمت فيه.

إن الفرق واسع بين ثورة في الشعر تجعله اقرب إلى نفوسنا وأوفى نجاحاتنا، وثورة تجعله غريبا عنا وبعيدا وتجعلنا غرباء عنه، إن الثورة الأولى توازن بين اللغة كمصطلح واللغة كمادة للإبداع فيما الأخرى تهدر في اللغة وظيفتها وتحولها إلى لعبة فردية لاتعني إلا صاحبها، وفي هذا يقول(اليوت) (لا اعتقد أن مهمة الشاعر هي في المقام الأول إحداث ثورة في اللغة إذ لن يكون من المرغوب فيه حتى لو كان ممكنا أن يعيش المرء في حالة ثورة دائمة).

ويقول اليوت أيضا أن الشعر الحر الخالي من الوزن والقافية لايعتبر شعرا لمن يريد أن يقدم عملا جيدا.

وهكذا أتساءل كيف لنا نحن الذين نملك اللغة الأدبية ونتميز بها أمام الآخرين أن نفهم قصيدة النثر هذه فنتحايل على اللغة الشعرية فنعتبرها شعرا وندخلها عنوة قاموس الفن الشعري وهي غريبة ومجهولة وخالية من كل فنون الشعر.

(نص وحيد الخلية)

من المؤكد أن الشعر لم يكن في بدايته إلا عنصرا أو ركنا من أركان طقس شامل لا ينفصل فيه الكلام عن الغناء ولا الغناء عن الرقص، ولا الرقص عن الإيحاء والتمثيل، وقد قال (هربرت سبنسر) في مقال له عن ذلك أن الشعر والموسيقى والرقص كانت كلها أصلا واحدا ثم انشق كل منها فنا على حدة، نسبة إلى انشقاقات الخلية إلى عدة خلايا، لكل خلية كينونتها

وعملها، كالقصيدة القديمة التي كانت تحمل في طياتها الوصف والسرد والعلم والحكمة والتاريخ ولهذا سميت (ديوان العرب).

إن تطور المجتمع وتطور الفن أديا اى انفصال النشاط الفني عن العملي، واستقل كل واحد منهما بذاته وبذلك صار لكل فن خبراؤه ومتقنوه فظهر الاختصاص في النشاط الفني وظهر الشعراء والملحنون والمنشدين واختلف كل واحد عن الأخر لكنهم في النهاية أصحاب مادة واحدة هي الفن.

إذن فان الخلية الواحدة تطورت من خلال الانقسام الدائم وتحولت بمرور الزمن من كائن وحيد الخلية إلى كائن متعدد الخلايا، وتقوم كل خلية من خلاياه بوظيفة مستقلة يختلف فيها الذكر عن الأنثى، ثم لاتزال هذه الكائنات تمضي في سلم الارتقاء حتى تصل ولو بعد مئات الملايين إلى الإنسان الذي ظهر جده الأعلى إلى الوجود حسب ما يقول علماء الحياة، فهل يليق به الآن وقد تضاعف حجم مخه وحصل على ماحصل من علم ومعرفة وحقق ما حقق من تطور وارتقاء إلى أصله الأول امبيبياً وحيدة الخلية أو بخلية واحدة.

هذا هو بالضبط ما يدعو له الذين يكتبون قصيدة النثر الان .

(تنس بدون شبكة)

ويدور الكلم هنا من حجازي حول الإيقاع والذي افرد له الكثير الكثير في كتابة واعتبره جزءاً لايتجزأ من قصيدة الشعر، وهو العمود الأساسي التي تبنى عليه، وهو الحوار المتكرر الذي كان يدور بينه وبين محمود أمين العالم.

ويقول العالم مدافعا عن قصيدة النثر إن الجهد يجب أن يتوجه أساسا إلى الاجتهاد في تفهمها واستيعابها نقديا والمساهمة في تنميتها إبداعيا كفصل جديد في ديوان شعرنا العربي، وإذ أقول، هذا فإنني لا اخرج عما يقوله حول هذه الظاهرة الشعرية كل من ادوارد الخراط،ومصطفى ناصيف، وجابر عصفور وأنا إذ أحاورك وأناقشك فإنما ذلك لحرصنا المشترك على الوضوح الفكري في حياتنا الثقافية ولكون الإيقاع محور خلاف بيننا فليكن سيد المناقشة.

أولا: أنا لااقول كما تدعي أن الإيقاع قيمة لا مكان لها في الشعر، فكما تقول أنت وأؤيدك بذلك أن إيقاع اليد التي تحمل المضرب على الطاولة ضرورة لا غنى عنها، وان ايقاعات الكرة الصغيرة على الطاولة لن تكون بلا معنى ومن المستحيل انعدام وجودها، ولكن الذي أقتنع به وأؤكده هو أن الإيقاع ليس قيمة ثابتة مطلقة وإنما هو نسق يختلف باختلاف الأوضاع الاجتماعية والثقافية والحضارية عامة، وقلت إن إيقاع الشعر العربي في بدايته غلب عليه الاطراد وتكرار الوحدات المتماثلة، ولذا فهو انعكاس أدبي أو استلهام فني لإيقاع حركة ما.... فهو قيمة نسقيه تتغير وتتطور بتغير وتطور أشكال الحياة وممارساتها ومعطياتها، ولما كان موضوع حوارنا قصيدة النثر وقولك بالانتظام ناولا لحصول الإيقاع أتساءل هل انغلق الانتظام والإيقاع على بحور الشعر التقليدية إلا في حدود شعر التفعيلة؟ ألا يمكن أن يتحقق الانتظام والإيقاع من عوامل ومصادر أكثر عمقا وجفاء وأكثر تعقيدا ألا يتحقق هذا بالفعل هذه الأيام في مجاله الإبداع الأدبي والموسيقى والفنون التشكيلية من رسم ونحت وتصوير وعمارة فضلا عن الفنون الحركية كالرقص والسينما والمسرح فهي كانت الموازين الفنية التي تحكمهم أو تتحكم بهم.

ومن هنا أرى ما لا تراه بأن الإيقاع عنصر من عنصر الخبرة الإنسانية والمعرفية والمجالية وليس هدفا في حد ذاته، إنما الهدف هو الإبداع أيا كان الشكل أو المحتوى.

أقوال في قصيدة النثر:

احمد عبد المعطي حجازي:

غياب الوزن وغياب القافية عن نماذج قصيدة النثر يحرمها الحق في أن تكون شعرا وفي أن ترسخ في ذاكرة القارئ وهي بلا موسيقى ولا إيقاع فلذا فهي تنزلق من فوق الذاكرة دون أن تترك أثرا كما تنزلق أمواج البحر فوق صخرة طحلبية مخضلة.

نزار قباني: قصيدة النثر حمل خارج الرحم

لويس عوض:شاعر قصيدة النثر حاطب ليل يتلمس طريقة في غابة دروبها غير مطروقة معبدة.

اليوت: في أشهر مقالته عام ١٩١٩م.

هي نقطة تقاطع بين الموروث والموهبة الفردية وكثير من شعراء هذا الجنس الأدبي الهجين لا يحسنون قراءة بيتين من التراث الشعري العربي وموهبتهم ناقصة النمو لأنها ترنو من الاحتكاك بالآخرين فكتاب هذه القصيدة تعوزهم صنعة الفن التي لا تتأتى لشاعر إلا بعد وقت طويل، فلذا بدت تراكيبهم النحوية اقرب إلى الركاكة والخرق.

كاتب أردني

أمُّ قيس: الأرملةُ المغناج التَّعميدُ بالنارِ

❁ معاذ محمد بني عامر

(1)

عَقِبَ كلِّ هذي الآلاف من السنين، ها هي أمّ قيس تعودُ إلى وضعية الإحراق والإحتراق: وضعيتها الخالدة.فمن بين ركام العمر المديد ينبلج فجر جديد يتمدد مثل عشبة زعتر على ظهر بيت قديم، وفي الأفق الصباحي المُغَبّش تقفُ الأرملةُ المِغناج على ظهر سفينتها: هذي الأرض، مُتلفعة بوشاحها الأحمر ومُيمّمة شطر فجرٍ على وشك أن ينبلج.

في البدء كان اسمها قريبا من اسم بغي « أنكيدو « المقدسة.آنذاك كانت طفلة بعمر الأقحوان، تصحو كل صباح على وقع دقات ساعتها الداخلية وتُسبّح بحمد خالقها الذي أعاشها يوما آخر تفرح فيه.

تغدو خبباً مثل مهرة حَرون ناحية نبع مُبتَدع، وهناك تنثر شَعرها الخّروبي وتبلّله بالماء ثم تعود - مُبارِكة الأرض التي تمشي عليها - تقطر ماءً إلى مخدعها الشتوي تبتدع توليفة غرائبية نرجسية في عشق الذات، طقساً مهيبا يُمجّد فردانيتها في وجه ثقافة القطيع.

تُدلّل شَعرها: (هذا الحضور الأسطوري)، وتجوسه صبيحة هذي الصباحات المباركات كما تجوس حضوراً خفياً لكائن أسطوري مُتوَهَم، تُحمّمهُ من خَلَلِ أصابعها: (هذا المعجون الرباني)، وتدهنه بعطر البنفسج، ثمَّ تَلُمّه بِبُكلة سوداء مصنوعة مِنْ عاج سَماوي تُكمل به طقس حضورٍ بهي في عالم طفولي، ينضح من بئر المعجزات، ويصبّ في قناة الدهشة والإذهال.

تكبرُ الطفلة الصغيرة ومعها تكبر مأساة عُشّاقها، تتوحش عجينة قلوبهم الطرية وتعود القهقري إلى عصر سحيق ينبثق فيه الماء من حجارة الصوّان، وتتأتى مفردات العشق المُدّمر من وهدة الروح الأساس، مثل نبع ماء طري ينبع من سفوح الأنديز، ويتخلل - لشدة لطافته- مجرى الهيولي الأول.

تكبر الطفلة وتبدأ معالم محرقتها(الهولوكوست الخاص بها) بالتشكّل، يستطيل الجسد المقدّس، مثل تشكيلة فسيفسائية من عسجد، ويصير مثل سفينة عملاقة تستعد للطوفان الكبير. وفي رحلة الوَله هذه نبتت لها شامتان(خَالان) كما عشب البابونج البري ينبت على قمة تلّة مدحوة على لُجين رباني، شامتان خالدتان: واحدة على صفحة الخدّ الأشمل، وأخرى فوق الشفة العليا.

تشتعل الحرائقَ ويبدأ الجداريون بنضح الماء من الآبار

والصبَّ على رؤوس العُشاق الملتهبة، وفي غمرة الجحيم هذي تزداد « شيطنة « هذه الصبية.

فورة الدمّ هذي تلعن الجداريين بلعنـتها الأبدية، وإلى أنْ يرث الله الأرض ومن عليها ستبقى هذه الصبية « المتشيطنة « مثل الصخرة المقدّسة يحملونها إلى أعلى التلّ ومن ثم تتدحرج مرة أخرى طراً.

تتبختر الصبية في شوارع جدارا، وتتداح بمشيتها من على الأكمات والربوات مُسلّحة بلهبها السماوي، وفي كل مرة تغدو أكثر شمماً وألقاً، فمادتها الإلهية تتفتق هذي البكورات والعشيات مثل منمنمات رُصفت على غيمة منذ سبعين ألف عام وتركت - كفسحة للروح وسط ضجيج مدو لعالم ثقيل- لكل المتألمين والمتأملّين على مر الزمن.

وبين عشية وضحاها تكبر هذه الصبية، فتصير مثل كائن سماوي، حباهُ الله بنعم وعطايا خالدة، يَطوّف في أرجاء المعمورة ويُذهل كائناتها المسكينة، فوسط ثقالة وسبخة من أسن وحصى وتراب، تُغلّف حياة - من جحيمها إلى فردوسها- هؤلاء المساكين ، تنبثق هذه المرأة الملائكية بكامل عدتها وعتادها الأرضي كأنثى مِغناج، فتُحدث بلبلة في العقول، ويصير « العَتَهُ « قانونا يحكم العالم لخمس دقائق فحسب، عالم المساكين هؤلاء.خمس دقائق فحسب كانت كفيلة بمتح نسغ الروح الأساس من هؤلاء المساكين وصبِّه في قوالب من نار، إيذانا للشروع في بناء حدائق بابل جديدة في جدارا، كتحضيرٍ نهائي للعروج إلى عالم الملكوت.

المرأة تُبقي على عاداتها الطفولية، فتحميم شعرها وتضميخه كل صباح بالبنفسج، ووضع بُكلة سوداء مُطعمّة بنُتفٍ صغيرة من بَرَق وخرز، والخروج للتنـزه في الحواري والأزقة -بقي على حاله، مع فارق وحيد هو أنّ قانون الجسد: هذا الشرط القاهر، فرض نفسه على هذه المرأة، فصارت بوعي أو بدون وعي، تتجشأ عقيقها المُذّهب والعباد يتلقون مثل دراويش مذهولة هذا الكنز السماوي، وأثناء «السرنمات» هذي، اندفع الناس - كوسيلة دفاع أخيرة ضد هذا الشرط القاهر- لإستحضار حطب البلوط والسنديان وإشعال نار مَهيبة، والبدء بالرقص الفاجر حول نار هذا الجسد الأفعواني. حفلات رقص بدائي يستحضر الغرائزي والمتوحش في الكائن البشري، ويقذف به هَهُنا على هذي الأرض المُلتهبة بشجنٍ مُضنٍ يمخر عُباب لُجّة ذياّك الجسد الآسر ويُعلنُ - في نوبة عطاء خالدة- عن إستسلامه الكلي والنهائي. (فالحاضر: الجسد) قوة طاغية تتجبر طغيانا هَهُنا.والمساكين، هؤلاء المُسرنَمون، يقرأون ترتيلة عَتَههم الأبدي.

تتجرأ هذه المرأة الجدارية على البشر والحجر، وبظلِّهَا الكوني تأسرُ الشمسَ وتطيحُ بقانونها السرمدي.ويبدأ الرجال بالتزاحم عل باب مزارها، يهجسون بمونولوجات القلوب المأسورة ، ويردّدون صدى الوجع المنبعث من القاع.يقرضون الشعر ويقرأون المزامير: مزامير الوقوف على سدّة المَطهَر، ويصدحون بلحن التيه والضياع: الضياع في حبِّ هذه المرأةَ صاحبة الحضور المُدمِّر، ولكن لا حياة لمن تُنادي، فهذه المرأة ذات البُكلة السوداء، تُمارس - الآن - لعبة الظهور والاختفاء مثل إلهة قديمة.

وبين كرّ وفرّ، إقدام وإحجام: لعبة التدمير الذاتي، تقع هذه المرأة صريعة هاجس بملمح رجلٍ، كان قدّ مرَّ في خيالها كمارِجٍ منْ نار، وها هو يتشبح مثل رغيف خبز شهي على عجينة دماغها الناري.

قاهرة الرجال تقعُ في الشَرك. تأسرها إلى حدّ « الهسترة « الرائحة الشبقية لرجلٍ مَرَّ عشية لذاذة على باب مزارها، ومن ثَمَّ يَمَّمَ د غير عابئ بشيء- صَوبَ أندلس مُنتظرة.

تأخذ بتلابيب عقلها الرائحة القادمة - على عربة من نار- من زمن سحيق، وساعتئذٍ تبدأ لعبة من نوع آخر: لعبة الذكر والأنثى الأزلية.هذا ذكرٌ له طعم الكستناء التركي، وتلك أنثى لها طعم التوت البري.

وَلَهٌ رجولي لا نهائي بأنثى مغناج، تتفوه بكلمات غامضة حتى لكأنها بصدّد تشفيرة هيروغليفية جديدة، يمكن أن تطيح بأعتى الرجال وأعنف العقول.

تسقط المرأة من عليائها، من جنة عدن، وتتجذر هنا على هذي الأرض، بعد أنْ تتذوق ثمرة الشجرة المُحرّمة وتشطر تفاحة الفرح.

في البدء - كاستكمال لطقس مُحَضّرٍ سلفاً- تقسم التفاحة إلى شطرين ومن ثم تبدأ بالتفصيم، وأوّاهٍ من حركة التقسيم هذه: الرهبة: رهبة الوصل الأول. الأدوات: التسمّر على حصىً ملتهبة واستحضار شعيرة الجحيم. الإستبطان: العَرَقُ الناضحُ من الجسدِ أبداً.الحرث: «شمسة» تصرخ بوجه «أنكيدو» وسط معمعة الولوج: أحرثه لي يا سيدي، أسقيه بماء الحياة يا سيدي: يا سيد الرجال وساحات الوغى. الشحن الكهربي: أراني(للتذكير والتأنيث) في اللامكان، وسحابة من غبار الذهب الرباني تحملني وتمطرني ضنكا جميلا.

تسقط ورقة التوت وتنكشف الكرزة الحمراء، وعشية دم تتخذ المرأة الأسطورة وضعاً جديداً لحالتها الأرضية.تصير أكثر جمالاً وأكثر غنجاً من ذي قبل، وتبدأ رحلة العذاب لبعلها ذي الرائحة البدائية، ينفقئ دُمّل غيرته، فأنثاه تلك التي عشقته عشية مساء آثم، تعود إلى سيرتها الأولى: سيرة الغنج والدلال والتولّه، وأي رجل بدائي كان أم غير بدائي، سيقبل بأنْ يُهان كتابه المقدّس، سيما إذا كانت أنثاه من نوع تلك المرأة الأسطورية، النوع الذي يحترف الأنوثة ويجيد ثقافة التطويح بالرجال.

ينفصلان - قُضي الأمر كما لو كان قد قُرِّرَ منذ الأزل- فقد مات الرجل في نوبة غدْق وعطاء طبيعي على رجل آخر، أَجترّ لاوعيه منذ الأزل في عشق هذه المرأة، مُذْ كانت طفلة تَلمُّ شعرها بِبُكلة سوداء.

ينفصلان وفي جوفها بذرة اللذة والألم.

يتوارى الرجل تحت التراب، وبالتزامن يَقدمُ واحدٌ ليشغلَ مكانه هنا على هذي الأرض المتوحشة، كتجسيدٍ نهائي وأخير لروح هذه المرأة المتمردة.إنه قيس ابن أمّ قيس: الأرملة المغناج.

(٢)

في صيف العام ٢٠٠١م وعندما زرتُ أمّ قيس للمرة الأولى، كانت أمّ قيس قد ترملّت وأنجبت قيسا.

قيسها: طفلها المدلّل.هذا الحضور الآسر بواكيرَ صباحاتٍ لذيذة، كان يناغيها بوجدٍ طفوليٍ في استحضار ملحمي لتنويعات موسيقية على شرف مَجْدٍ آفل.

قيسها كانَ يناغيها ويعبثُ بشَعرها ويَحلُّ البكلة السوداء المُطعمّة بالبرَق والخرز، ساعة زرتها للمرة الأولى، ولوهلة - لن أنساها ما بقي في ريق- وقفتُ على الربوةِ المُطلة على طبريا وأمسكت سيف الاسكندر المهيب، وضربت عقدة الشرق الأزلية.فُتنتُ بحبِّ هذه الأرملة المغناج، وللحظة خَلتها أبدية، ولجتُ إلى الداخل كما كائن جِنّي، وعرفت ما الذي حدث لي مرة واحدة وإلى الأبد: غمرني نور.

تطوّفت وصديقي صيف ذاك العام في أرجاء أمّ قيس، وزرنا عدة أماكن: المسرح الغربي: المجد الروماني الخالد.الدمنة: سفر أمّ قيس الطبيعي وتراتيلها المقروءة في حضرة طبريا.الربوة المُطلة على الجولان المُحتل: أغنية العذاب على هاتيك الأرض المحروقة.المتحف: حصن أحمد أبو كمال وملاذه الأخير في وجه ثقافة الخراب.

عُدّتُ شتاءً والعودُ أحمدُ. زرت بيت صديقي وهناك أنعمت علينا والدته المحترمة بإبتسامتها الرضوانية، وصنعت لنا عشاءً من نتاج أرض أمّ قيس: الزيتون المُخلّل بالفلفلَ والليمون، زيت الزيتون، الزعتر البلدي المصنوع من السمسم والسمّاق والزعتر، اللبن الرائب المُحضّر مما تنتجه بقرات الحاج أبي محمود، مُخلّل الخيار، الجبن البلدي الأبيض، وفوق هذا خبز الطابون البلدي. تناولنا عشاءنا ثم غادرنا متوجهين إلى متحف أمّ قيس، بالتحديد إلى الغرفتين اللتين كان يشغلهما أحمد أبو كمال آنذاك.

الغرفتان مُعَلّقتان - مثل عربتيْ نار- بين السماء والأرض. سهرنا هناك حتى ساعات الليل المتأخرة، وضمن طقس شتوي أقمنا شعيرة الحنين النكوصي إلى المرحلة الجنينية، إلى الرحم، على وقع موسيقى سماوية طالَ الأرض منها سوناتات تُساعية عزفتها حبات المطر - ضمن احتفال موسمي مُقدّس مهيب- على سطح الغرفتين، ومن ثم نشجت المزاريب وهي تنحبُ وتلملمُ دموعها بطرف كفّها، نشيد الشتاء الخالد: نشيد المطر.

صنعَ أحمد لنا شايا ثقيلا، وحكى لنا أيضاً عن قصة رجلٍ شرقي مسكون بهواجس الحب اللانهائي: نُحبُّ أو نموتَ، لإمرأة ألمانية مُشبّعةَ بكل ما هو حداثي وآني.اصطدم الشرق بالغرب ولكن

هذه المرة - حسبما روى أحمد- على الطريقة الأزلية في الاصطدام: الذكر والأنثى.هذا ذكرٌ وتلك أنثى. اشتعلت الحرائق على رؤوس الجبال ومادت الأرض تحت أرجلهما، وفي لحظة عطاء مجيدة ذابت تأطيرات القهر الحضاري، هذا شرقي وهذا غربي.التحما في الكائن الأزلي: الإنسان الخالد.

وفي مرحلة العطاء الكبير، ذهبت الألمانية - ذهبت مع الريح- يضيف أحمد أبو كمال وعلى وجهه حُمرة خفيفة تفضح خفايا روحه. ذهبت الألمانية وعاد الرجل الشرقي إلى مادته الأساسية: أكون أو لا أكون.الحبّ أو الموت!.

صحونا صباحاً.تركنا أحمد أبو كمال يتمطى في فراشه مثل حلزون، وغادرنا وصديقي على وقع سماء تعزف رذاذاً خفيفاً.

كفكفتُ بنطالي حتى لا يتبلل، فانكشفت ربلتا ساقيّ وبدأتْ تُدغدغهما حبات المطر التي تعتلي قمم الأعشاب الطرية.إنها لذة قصوى دفعت بقلبي - هذا الكائن اللطيف- إلى حدوده القصوى، فبدأ ينبض ١٨٠ نبضة بدلا من الثمانين الأصلية.دمرّته اللذة، فبدأ يبحثُ عن الخلاص وإلا فسيموت. بدأتُ أركض وأفكّر بالخواء الكلّي الذي نادتْ به « بوذية الزِنّ «.

اعترتني وأنا أركض رعشة الغبش الصباحي الذي كان يتمّطى في الأفق ويرفع القشعريرة الرضوانية عن جسد الأرملة المِغناج.تلبسّتني ذهنية الخواء الكلّي، وفجأة انبثقت أمّ قيس: الأرملة المِغناج، هذي الكارثة البركانية، من غامض علم الله. ذاب حديد قلبي وساحت مادته من بين رِجليّ.

كخرافة خرجتْ من غرفة مخدعها الشتوي، وبدأتْ رحلتها الصباحية إلى السهب الغربي.بدأ لا وعيي يعمل - كميكانيزم دفاعي- لكي لا يتلف دماغي فأموت.

بدأتْ بتسيير موكبها السماوي هنا على هذي الأرض المتشيئة، يُزيّنها وشاحٌ أحمر وعلى شَعرها الفردوسي ذاتْ البُكلة السوداء المُطعمّة بالبَرَق والخرز.انفجر يقيني النهائي بجدوى هذه الحياة ضمن تضليعة الزمن والمكان.أريدُ أنْ أموت.أمِتْني يا الله.

مرة أخرى، أخرجت سيف الاسكندر وضربتُ عقدة الشرق الأزلية، وبدأتُ أولول:

(يا امرأة الهملايا وسفوح الأنديز)**

بدأتْ تغنج، في الوقت الذي فاضت فيه في كلّ مفاهيم الرجل الشرقي حولَ الحُبِّ والموت.وصلت نبضات قلبي إلى ٣٦٠ ألف نبضة في الدقيقة.ماتَ الفاني فيَّ وأنبعثَ الخالد، اللانهائي، السرمدي.ومِنْ بين وهدة الألم الكبير صرختْ الروح: رُحمَاكَ يا الله، رُحمَاكَ يا ربي!.

اليوم - وعقب ثمان عجاف- ربيع العام ٢٠٠٩م، أصطدمت من جديد بأمِّ قيس، ومن جديد وجدتني أهوجس بفكير الرجل الشرقي - كأيِّ رجل شرقي- حول الحُبِّ والموت.

هل ثمة أنانية لناحية تعميق قيمته (قيمة رجل أحَبَّ) الذاتية: أناه الخالدة، على حساب امرأة أحبَّها وصَدَح بحبِّها في وجه العالم، بمعنى هل ثمة تأطير للقُدسي ضمن تضليعة الذات فحسب، عبر إستبعاد الآخر- أي المحبوب- ونفيه بالكامل وإنْ كان الظاهر يشي بما هو تشاركي، وكأننا بإزاء طقس تضحوي، تتنكَرُ فيه الذات لصالح الآخر؟

أم هل ثمة شعيرة تضحوية تشاركية، تُجسّد الروح البشري بأكمل معانيه هنا والآن، عبر استحضار الأنا: كل الأنا، وإذابته في الآخر: كل الآخر.ضمن عملية تؤامة كونية تستحضر الخالد والسرمدي عند الكائن البشري.تستحضره هنا والآن، فتغدو الحياة أكثر امتلاءً ودفقاً وعنفواناً؟.

كاتب أردني

** مقطوعة من قصيدة لعبد الوهاب البياتي.

«العقل السامي الفائق»

❖ خطار سلمان ركاب

من يستطيع أن يتصور الأعماق البعيدة لهذه الطبقة الثانية للعقل الواعي الأعلى المسماة «العقل السامي الفائق»؟

إن مشكلتنا الانسانية اليوم، هي أن عقولنا محصورة في العالم المادي، بينما يحيط بنا وحي من الذبذبات ونحن في غفلةٍ عنها،ولا نشعر بوجودها سوى في مجال ضيق من -النطاق- الكهرومغناطيسي- وما وراءها من موجاتٍ أخرى مثل: فوق البنفسجية، أشعة جاما، الاشعة السينية والاشعاعات الكونية الأخرى- أي ما يزيد على ٩٩٪ من الذبذبات الكونية غير المرئية وغير المعروفة ونحن في حالة الوعي العادي.

ويقصد بذلك أن الغالبية العظمى من البشر لا تدرك أن هناك أبعاداً أخرى للوجود، غير العالم المادي الذي نعيش فيه. وحقيقة الوجود هو المعنى المتواري عن الأنظار. أي «الكائن خلف هذه المظاهر المادية».

إن الذين يدركون ذلك هم الأفراد الذين توّصلوا إلى توسيع نطاق عقولهم حتى وصولا إلى حيّز هذه الطبقة للعقل اللاواعي المسماة «العقل السامي» وعندما نقول اللاواعي اي الذي تجاوز طبقة الوعي المادي التي هي أولى طبقات الادراك العقلي.

تعتمد هذه الطبقة على عالم الحس، والمقصود به العقل الذي تجاوز المظاهر الخارجية للعالم المادي، واندمج في عالم الاهتزازات اللانهائية للعقل الواعي الأعلى، وانتقل من عالم الحس إلى عالم اللامحدود.

هؤلاء القلائل الذين يتمكنون من الوصول إلى هذه الحالة السامية يشعرون بكل الموجات الكونية المتنوعة، متدفقة بينهم وحولهم بغير انقطاع ومشعة في كل الاتجاهات، بغير بداية أو نهاية،وينظرون لكل المخلوقات-من الأحجار حتى النجوم في السماء- كأنها تموجات في الفضاء ومن موقفهم هذا المتجاوز للزمان والمكان يشاهدون على مسارح عقولهم الموسعة هذا الرقص الكوني الواسع النطاق المتعدد المناظر، من دوران السُدم البعيدة وحركاتها إلى الأمام والخلق عبر الزمان.

هذا العالم بكل ما فيه من أحزان وأفراح، من ملذات وآلام، ما هو إلا استعراض «رقص تذبذبي» عابر وحكمتهم تحول دون ارتباطهم بأي من أشكاله الزائلة.



فهم قد لمسوا الكيان الابدي للوجود.

معظم الناس يصبحون منهكين بالأوهام في الحياة، يتعلقون بممتلكاتهم أو ثروتهم أو مجدهم رغم أنهم يرون من حولهم الشيخوخة ويحزنون على موت الآخرين، لا يتصوّرون أبداً أن الشيخوخة والموت سيدركانهم يوماً ما.

أما الذين يصلون إلى الطبقة السامية للوعي فتنمو لديهم القدرة على التمييز الصحيح والقدرة على تجاوز الأوهام في الحياة وإدراك العالم الأبدي- وراء كل الأشكال المتغيرة. وبعقول مُدمجة في الحقيقة العليا، ومدركين أن كل شيءٍ في هذه الدنيا المتغيرة زائل بلا شك. فإنهم خارج «قلق الإضاعة» والخوف من الموت.

أقول للمتشائمين والقانطين من مظاهر الحياة السلبية ما قاله العالم الروحي الهندي «اناندانا غماى»: «إن شعلة القنديل الواحد، يمكن أن تشعل عدداً لا نهائياً من القناديل إن لمسة الإنسان العظيم يمكن أن توقظ عدداً لا نهائياً من القلوب النائمة،وبالمثل إن الوهج الخالد لقوة الحياة المتدفقة اللانهائية للوعي الأسمى كانت قد أنارت قنديل الحياة الانسانية الكونية منذ الازل، وهي تنيرها الآن وسوف تنيرها في المستقبل بقوة أكبر، لهذا السبب قلت إن مستقبل الجنس البشري ليس مظلماً إذا استمروا وتجاهلوا الظلمة المتجهمة العابسة».

فنان سوري

رثاء القدس في الشعر العربي

* د. محمد عبدالله القواسمة

رثاء المدن ضرب من ضروب الرثاء عُرف في العصر العباسي، وهو امتداد لذكر الأطلال ورثاء الأقوام والممالك في العصر الجاهلي، وقد استحال في الشعر الأندلسي إلى بكاء المدن التي كانت تُشكّل كلّ منها مملكة متفردة، وانتهى إلى بكاء الأندلس كلّها بعد سقوطها بيد الإسبان. ومن الأمثلة البارزة على رثاء المدن الأندلسيّة قصيدة أبي البقاء الرندي التي مطلعها:

لكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان فلا يغرّ بطيب العيش إنسان(١)

ويُرجع عزّ الدين اسماعيل ظهور رثاء المدن في العصر العباسي إلى تزايد ارتباط الإنسان بالمدينة، وانشداده إليها، يقول: «برز في العصر العباسي إطار جديد للرثاء هو رثاء المدن وقد كان جديداً بكلّ معاني الكلمة إذ إنّ علاقة الانسان بالمدينة من قبل لم تتوطّد بالشكل الذي توطّدت به في العصر العباسي»(٢)

كان يمكن، في هذه الورقة، استبدال مصطلح الرثاء بمصطلح النكبة، كما فعل محمد حمدان في عنوان كتابه « أدب النكبة في التراث العربي»(٣) ولكن مصطلح الرثاء هو المصطلح الذي تداوله النقاد العرب في العصر الحديث من أمثال: شوقي ضيف، ومصطفى الشكعة، ومحمد مصطفى هدارة وغيرهم(٤)، كما أن المصطلح فيه إحساس عميق بالفجيعة، وبخاصة ونحن نشهد ما جرى ويجري لمدينتنا المقدسة، وربما يحمل استخدامه في هذا الوقت الدعوة إلى استنهاض الهمم لتحرير القدس والمسجد الأقصى وما حوله من أرض مباركة.

لقد بدأ اهتمام الشعر العربي في العصر الحديث بمدينة القدس منذ أن وطأت أقدام الغزاة الصهاينة أرض فلسطين، إذ أدرك الشعراء بحدسهم ما يهدد حاضنة الأديان السماوية من تهديد، وما يحاك حولها من مؤامرات بالتعاون ما بين الاستعمار البريطاني والحركة الصهيونية، وحذّروا مما ينتظر المدينة من ظلم وبطش، وأظهروا تخوّفهم من ضياع مقدساتها.

فهذا الشاعر الفلسطيني عبد الرحيم محمود يوجّه إلى الأمير سعود بن عبد العزيز، وهو يتّجه إلى زيارة بيت المقدس في ١٤-٩-١٩٣٥ قصيدة عنوانها» نجم السعود»، يقول فيها:

يا ذا الأمير أمام عينك شاعر
ضُمّت على الشكوى المريرة أضلعه
المسجد الأقصى أجئت تزوره
أم جئت قبل الضياع تودّعه؟!(5)

إنّ الشاعر يفجّر شكوى مريرة لا يستطيع أن يُبقيها بين أضلعه، وهي تتصل بما سيصاب به المسجد الأقصى من قبل العصابات الصهيونية، إنّها السخرية السوداء من هذا الحضور الأميري، ودعوة إلى التنبه إلى ما يجري، وهو هنا يذكر المسجد الأقصى ليستنهض الوازع الديني للدفاع عن مدينة القدس.

وفي خضمّ أحداث ثورة ١٩٣٦ يكتب الشاعر أبو سلمى قصيدة «يا فلسطين» يسترجع فيها ذكرى عمر بن الخطاب، وهويفتح بيت المقدس، وفي خطابية واضحة يعلن أنه متفائل بالانتصار على الظلم والمخططات المعادية:

جبل المكبر طال نومك فانتبه
قم واسمع التكبير والتهليلا
فكأنما الفاروق دوّى صوته
فجلا لنا الدنيا وهزّ الجيلا
جبل المكبر لن تلين قناتنا
ما لم نحطّم فوقك البستيلا(6)

ومع نكبة القدس الأولى في العصر الحديث عام ١٩٤٨ يبرز الشاعر علي محمود طه من بين الشعراء المصريين، وهو يدعو إلى الانتباه إلى ما يحدث في فلسطين، ويُظهر في دعوته أهمية القدس الدينية للمسلمين والمسيحيين من خلال استخدام رمزيّ: المسجد، والكنيسة.

أخي إن في القدس أختاً لنا
أعد لها الذابحون المُدى
أخي قم إلى قبلة المشرقين
لنحمي الكنيسة والمسجدا(7)

ومثل هذا الموقف نجدُه عند الشاعر السوري عمر أبي ريشة في قصيدته المشهورة «أمتي» التي يدين فيها التخاذل العربي الذي أدّى إلى قيام دولة إسرائيل واحتلالها القدس الغربية؛ فيتساءل مستنكراً هذه الحالة التي غدت فيها إسرائيل جارة للحرم القدسيّ وكنيسة المهد.

أإسرائيل تعلو راية في حمى المهد وظل الحرم(٨)

ويهبّ الشاعر المهجري اللبناني زكي قنصل في عام ١٩٦٠ ليُدين محاولات الهدنة مع العدو؛ فالسلام لن يتحقّق، ويتنبأ بسقوط القدس كلّها تحت الاحتلال؛ لأنّ الخيول كبت بفرسانها.

هل لي إلى مهد السلام سبيل الليل داج والطريق طويل
لهفي على القدس انطوت أعلامها وكبت بأشبال النضال خيول(٩)

وتحلّ الكارثة عام ١٩٦٧ التي سقطت فيها القدس بقسميها بيد العدو الإسرائيلي، ويشارك الشعراء في وصف هذه النكبة الثانية للقدس، وإبداع الحزن والتفجّع على ما جرى للمدينة من محاولة طمس معالمها، وهدم مقدساتها، وإذلال سكانها وطردهم من أرضهم وبيوتهم .

من أوائل الشعراء العرب الذين رثوا القدس بعد نكسة ١٩٦٧ الشاعر المغربي أحمد المجاطي في قصيدة« القدس» إذ يصوّر فيها حالة المدينة تحت الاحتلال، وما حل فيها من حزن وخراب وموت، ويُظهر فيها الإحساس المر بالهزيمة .

أيا باباً إلى الحق
ارتمى
من أين آتيكِ
وأنتِ الموتُ، أنتِ الموتْ
أنتِ المُبتغى
الأصعبْ.(10)

ثم نرى بعد ذلك الشاعر محمود درويش يندب القدس في قصيدته التي أهداها إليها وأخواتها، وكانت بعنوان «تحت الشبابيك العتيقة» التي تُعدّ كما يرى د. عادل الأسطة: «ذات دلالة مهمة في أشعار الشاعر فيما يتعلق بموضوع المدينة، فلأول مرة تقريباً يحدّد الشاعر اسم مدينة «(١١) ويبدو في القصيدة إصرار درويش على مواجهة الهزيمة وعدم إعلان موته، على الرغم من احساسه بالاغتراب عن مدينته المقدسة:

حنيني اليك ..اغتراب
ولقياك.. منفى(12)

ثم يأتي نزار قباني في قصيدة «القدس» ليبكي ما حل بالمدينة إثر الهزيمة العربية النكسة:

بكيت... حتى انتهت الدموع
صليت.. حتى ذابت الشموع
ركعت.. حتى ملني الركوع
سألت عن محمد فيك وعن يسوع
يا قدس، يا مدينة تفوح أنبياء
يا أقصر الدروب بين الأرض والسماء(13)

ولا أرى كما يقول فاروق مواسي أن هذه القصيدة كان مشرّعها الأول والمؤثر القصيدة التي غنّتها فيروز للأخوين رحباني تحت عنوان «زهرة المدائن»(١٤) التي تقول فيها:

عيوننا إليك ترحل كل يوم
تدور في أروقة المعابد
تعانق الكنائس القديمة
وتمسح الحزن عن المساجد
يا ليلة الإسراء
يا درب من مرّوا إلى السماء
عيوننا إليك ترحل كل يوم
وإنني أصلي

وفي تقديري أنّ وحدة التجربة الشعرية تجعل الشعراء يلتقون كثيراً في الرؤى والمشاعر؛ فكما مرّ بنا هنالك شعراء تمثّلوا أهمية القدس الدينية قبل قصيدة الأخوين رحباني ونزار قباني.

وتأتي قصيدة « إلى السيد المسيح في عيد ميلاده» للشاعرة فدوى طوقان لتوظّف آلام السيد المسيح في تصوير معاناة القدس وسط صمت العالم، وعدم مبالاته بما يجري لها .

يا سيد مجد الأكوان
في عيدك تصلب هذا العام
أفراح القدس
صمتت في عيدك يا سيد كل الأجراس(15)

ويمضي الشاعر علي البتيري بعد عام من النكسة في وصف حالة القدس تحت الاحتلال في قصيدته» خطوات في ليل القدس»:

الليل في مدينة السلام
نهر من الغزاة
عندما يفيض يكتوي المعذبون
فتشتهي غرائز الجراد لقمة الجياع
والصغار بالرغيف حالمون
وفي الصباح يصعد الدخان والشرار من

مواقد العيون
فتأكل القضبان من أعمارنا
ومن فؤاد أمنا الحنون(16)
وتغدو القدس مبعثاً للأسى والحزن لدى الشاعر حنا أبو حنا إنه يراها، وهي العزيزة على قلبه، محرومة من شمس الحرية :
«وقناطر القدس القديمة كالضلوع
وعلى القباب على المآذن قبلة الشمس الحزينه(17)

هكذا فالقدس حزينة يحاكي حزنها ما كانت عليه في فترة ما يسمّى الحروب الصليبية عندما سقطت في أيدي الفرنجة، ومرّ بها الشاعر مجد الدين محمد بن عبد الله الحنفي وبكى لما حل بها:

مررت على القدس الشريف مسلماً
على ما تبقى من ربوع كأنجم
ففاضت دموع العين مني صبابة
على ما مضى من عصرنا المتقدم(18)

ومن مثل هذا الحزن يتناسل التحذير ممّا ينتظر القدس، إذ بعد أن يصوّر الشاعر الفلسطيني فوزي البكري في ديوانه « صعلوك من القدس القديمة » الحالة التي وصل اليها الانسان العربي في القدس، يحذّر من سقوط بيت المقدس في خضم البحث عن الهيكل المزعوم :

ماذا في بيت المقدس
غير الألم وغير الفقر وغير الجوع
ماذا في بيت المقدس
غير الأقصى
بيتا لمساكين الأرض المحتلة مرفوع
هل يسقط بيت المقدس؟
يا عار العرب
ويا خزي الإسلام
ويا حزن التاريخ المسموع(19)

ويلتقي الشاعران مظفر النواب و أحمد مطر في إدانة التخاذل العربي الذي أدّى إلى سقوط القدس في أيدي الاحتلال الإسرائيلي: الأول في قصيدته المشهورة« وتريات ليلية»، والثاني في قصيدته« أصنام البشر» التي يقول فيها:

يا قدس معذرة ومثلي ليس يعتذر ،
ما لي يد في ما جرى فالأمر ما أمروا ،
وأنا ضعيف ليس لي أثر ،
عار عليّ السمع والبصر ،
وأنا بسيف الحرف أنتحر ،
وأنا اللهيب وقادتي المطر ،
فمتى سأستعر ؟

ويلتفت الشاعر الفلسطيني إلى الظاهرة التي تسمّى الاستيطان التي استشرت في القدس حيث راحت قوات الاحتلال تطرد العرب من منازلهم، وتحتل أرضهم لتهويد المدينة، وطمس معالمها العربية والإسلامية، ومن الذين تناولوا هذه الظاهرة الشاعر ابراهيم قراعين. يقول في قصيدة له:

أيغنم من سطا بيتاً وينجو
فيخلي مالك و يحل لص
أضاع العدلُ !! والقانون ولّى
و أفرغ منهما روح ونص
ورب البيت صاح البيت بيتي
تسلسل عن أب لابن فقصوا
طردت ولم أجد في الكون عوناً
ولا مأوى فبيتي اليوم خص(20)

كان ذلك موقف الشعر العربي من نكبة القدس الأولى والثانية، وقد تركز في الحزن والغضب والثورة على ما حدث، ولكن، مع تحولات القضية الفلسطينية ودخولها مرحلة أوسلو، وقيام السلطة الفلسطينية وغرقها في منتجع المفاوضات توزعت الشاعر العربي والفلسطيني مشاعر شتّى، فتعدّدت الرؤى في مواجهة الكارثة التي حلت بالقدس التي هي جوهر الصراع في المنطقة: فمن الشعراء من عاد إلى الأساطير والتراث الشعبي يثبت فيها أحقيته في المدينة المقدسة، ولجأ إلى التاريخ الاسلامي ليتسلح بالأمل في رجوع بيت المقدس، ومنهم من تطلع إلى التصالح بين الأديان ليتحقّق الأمل في السلام، ومنهم من هبّ يطالب بالثأر وحمل لواء المقاومة والصمود، ونظر إلى الصراع بأنّه لا ينتهي إلا بعودة القدس إلى أهلها.

من الشعراء الذين لجأوا إلى الأساطير والتاريخ عبدالله رضوان في عمله الأخير الذي اطّلعت عليه مؤخّراً مخطوطاً وجاء بعنوان «كتاب القدس» وهو عمل شعري طويل، قُدّم في إطار طقوسي مسرحي، تعدّدت فيه الأصوات أصوات الآلهة والبشر، وفيه تمجيد للقدس، وإظهار تاريخها القديم كما تجلّى في اسمها العربي أرض سالم، وفي ما شهدت من حضارات، وما مرّ على أرضها من غزاة: الفرس والروم والصليبين، ثمّ مجيء الفتح الإسلامي.

والقدس نبع من العطر والشهوات
طقوس بدايات « كنعان»
قرابين « إيل «
فضاء لأعراس « سالم «،
خمر « يبوس « المشقّى
وطهر َعناة « البتول
عناقيد « بعل «
فحولته وقيامة أعضائه(21)

ففي هذه الأسطر تتراكم الآلهة إيل وعناة وبعل مختلطة بالبشر كنعان وسالم ويبوس وتبدو القدس نابضة بالحياة متأثّرة بكل هذا التكتل الأسطوري الواقعي.

ويبرز محمود درويش من بين الشعراء الذين دعوا إلى التعايش والسلم بين الجلاد والضحية، بين القدس ومحتليها من خلال استخدام التاريخ الديني للمدينة المقدسة. إذ يظهر الصراع حول القدس كأنّه خلاف بين أفراد العائلة الواحدة يمكن حله بالتسامح الديني. يقول:

في القدس، أعني داخل السور القديم،
أسير من زمن إلى زمن بلا ذكرى

تصوبني. فإن الأنبياء هنا يقتسمون تاريخ المقدس... يصعدون إلى السماء ويرجعون أقل إحباطا و حزنا، فالمحبة، والسلام مقدسان وقادمان إلى المدينة(22).

يظهر النصّ أن تاريخ مدينة القدس يتجلى في حاضرها، فالمكان يقدّم الزمان ويوثقه، فالأنبياء يتقاسمون تاريخ المدينة يدل على ذلك ما فيها من آثار مقدسة . لهذا فيجب أن تكون موئلاً للمحبة والتعايش السلمي بين أصحاب الديانات السماوية.

من الشعراء الذين رفضوا الاحتلال، ودعوا إلى مقاومته الشاعرالمصري أمل دنقل الذي تناول القدس بقصيدة «سرحان لا يتسلم مفاتيح القدس « وهو يمجد فيها المقاومة، ويرى حرية القدس متجسدة في يد المقاوم .

عندما أطلق النار كانت يد القدس فوق الزناد

(ويد الله تخلع عن جسد القدس ثوب الحداد)(23)

وفي مقطع آخر يعلن أن كيسنجر وزير خارجية أميركا السابق يستحق الرصاص لما جنت يداه:

ليغفر الرصاص من ذنبك ما تأخر

ليغفر الرصاص..يا كيسينجر!!(24)

ومن الشعراء الفلسطينيين الذين دعوا إلى التضحية والمقاومة من أجل القدس عبد اللطيف عقل، فلا طريق عنده إلى القدس إلاّ عبر القتال:

عاشق القدس ليس يحسب يوماً
إن اتاها أقاتلا أم قتيلا(٢٥)

في النهاية يمكن أن نخلص إلى القول: إنّ الشعر العربي واكب نكبة القدس الأولى ١٩٤٨ منذ بدأت تلوح في الأفق نذرها، فأظهر خوفه ممّا يحاك لها، ونبه إلى ضرورة المحافظة عليها مذكّراً بأهميتها الدينية والتاريخية والحضارية، وحذّر من الأخطار المحدقة بها من قبل الحركة الصهيونية والاحتلال البريطاني، ثم عندما وقعت النكبة الثانية ١٩٦٧ وضاعت القدس امتلأ الشعر حزناً على ضياعها وسيطرة المحتل على مقدساتها، فصوّر ما يعانيه أهلها من ظلم وذل، وبعد أوسلو ١٩٩٣بدا يرسم طرق الخلاص، وكان ابرزها تبني الصمود والحث على الجهاد، لإعادة أمجاد عمر بن الخطاب وصلاح الدين الأيوبي.

هكذا يتبين لنا أنّ رثاء القدس لا يعني انتهاءها كما تنتهي حياة الإنسان، وإنما يعني إبراز المأساة التي تعايشها من أجل بعث الهمم لتحريرها من أيدي الطغاة الإسرائيليين.

ناقد اردني

إحالات:

التليسي، خليفة محمد، من روائع الشعر العربي، ج2، طرابلس، تونس: الدار العربية للكتاب، ص224

اسماعيل، عز الدين، في الأدب العباسي: الرؤية والفن، بيروت: دار النهضة العربية،1975، ص366

حمدان، محمد، أدب النكبة في التراث العربي: أدب نكبات المدن ذات الأسباب الداخلية في المشرق العربي في العصر العباسي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب،2004، ص411

نفسه، ص17_ 21

5. محمود، عبد الرحيم ، ديوان عبد الرحيم محمود، الناصرة: د.ت، 1985 ، ص8

6. أبوسلمى، قصيدة يا فلسطين، مجلة الرسالة، ع 154 (1936)ص 155

7. للنص: عبد الصبور، صلاح، علي محمود طه: قصائد، بيروت: دار الآداب، 1969، ص75

8. للنص: التليسي، خليفة، مصدر سابق، ص154

9. قنصل زكي، مجلة العربي (الكويت) ع 24 نوفمبر 1960

10. المجاطي، أحمد ، الفروسية، المجلس القومي للثقافة العربية (المغرب) 1987، ص56

11. الأسطة، عادل، القدس في الشعر العربي المعاصر، ندوة عقدت في جامعة النجاح 1999/4/28

12. درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، ط14، بيروت: دار العودة، 1996 ، ص166.

13. قباني، نزار، الأعمال السياسية، بيروت ، ص42-43.

14. مواسي، فاروق، القدس في الشعر الفلسطيني الحديث، الناصرة، 1982،ص7

15. طوقان، فدوى، الأعمال الشعرية الكاملة،بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993 ، ص385

16. البتيري، علي، لوحات تحت المطر، ص28

17. أ بو حنا، حنا: قصائد من حديقة الصبر، الناصرة، 1988، ص101.

18. عبد المهدي، عبد الجليل حسن، بيت المقدس في شعر الحروب الصليبية، عمان: دار البشير،1989، ص230

19. البكري، فوزي،صعلوك من القدس القديمة، الناصرة 1982،ص 20_23

20. قراعين، ابراهيم، تعود أمواج البحر إلى البحار، القدس: دار العودة، 1998 ص 46

21. رضوان، عبدالله، كتاب القدس، مخطوط، 2009.

22. درويش لا تعتذر عما فعلت، بيروت: دار الريس، 2004، ص47.

23. دنقل، أمل، الأعمال الشعرية ، القاهرة 1995، ص943

24. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

25. عقل، عبد اللطيف، بيان العار والرجوع، القدس، اتحاد الكتاب الفلسطينيين،1992، ص74 .

*بحث أُلقي في ندوة «القدس في الإبداع العربي» التي عقدت في رابطة الكتاب الأردنيين ، في 21-22 /2009/11

المفارقة في قصيدة «قريبًا من الموت نقطف ورد الحداد» لمحمود الشّلبي

د.تهاني شاكر

لقد كتب د. محمود الشّلبي قصيدته «قريبًا من الموت نقطف ورد الحداد» بعد أن شاهد تفاصيل الاجتياح الإسرائيلي لغزّة، ورأى مشاهد الموت والخراب التي حلّت في ذلك المكان، فهو لم يرَ تلك المشاهد بعين الإنسان العاديّ التي ترى الموت موتًا، بل رآها بعين الفنّان التي تستشرف المستقبل، وترى ما وراء الظّاهر، فجاءت قصيدته مليئة بالمفارقة بأنماطها المختلفة، لأنَّ «الميزة الأساس في المفارقة تباين بين الحقيقة والمظهر»(١). والأدب «كان أمامه دومًا حقل غير محدود يراقب فيه المفارقة ويمارسها»(٢). وهذا ما فعله الشّاعر حين جمع في قصيدته بين الأضداد، فجمع بين الموت والحياة، وبين الفناء والخصب، وبين اليأس والأمل، وبين الحرب والسّلام، وبين الحاضر والماضي،» فالبناء المفارقي يكشف عن التعارض بين أطراف قد تبدو غير متعارضة، وعن اجتماع ثنائيات متضادة لا يجب أن تجتمع» (٣)، وأنماط المفارقة التي ظهرت في قصيدته هي: مفارقة التّنافر، والمفارقة اللفظية، ومفارقة السّلوك الحركيّ، والمفارقة الرومانسيّة.

أولًا: مفارقة التّنافر: وتسمى «مفارقة التّجاور»، ويعمد الشّاعر فيها إلى مجاورة الأضداد بطريقة تستفزّ القارىء، وتسقطه في الهوّة الواقعة بين النّقيضين ليدرك حجم التّناقض الماثل في الواقع(٤). وقد اتكأ الشّاعر على هذه المفارقة في قصيدته ليؤكد على استمرارية حياة الشّعب الفلسطينيّ على أرض غزة، رغم كلّ حروب الإبادة التي تعرّض لها، ففي حياة الشّعب الفلسطيني دائمًا ولادة وخصب تجاور الموت والدّمار، مما يجعله صامدًا أمام آلة الحرب الإسرائيليّة، ومن الأمثلة على هذه المفارقة، قول الشّاعر:

قريبًا من الموت.. نقطف ورد الحداد.
ونزرعه في حدائق أيامنا
وردة.. وردة..

فالشّاعر جاور بين القطف والزّراعة، وإذا كان القطف يدلّ على نهاية حياة، فإنَّ الزّراعة تدلّ على بداية حياة جديدة.

وهو قد جاور بين الفناء والخصب في قوله:

على صدر أمّ تقاسمها الفقدُ.
في قلب طفل تشظّى.
فأنبت عشب البلاد.

فصورة الطفل الفلسطيني المقتول توحي بالفناء، لكنّ الشّاعر قرنها بمشهد للخصب وهو إنبات عشب البلاد، وبهذه المفارقة يكون قد مزج بين الإنسان والأرض، وجعلها شيئًا واحدًا يستعصي على الفناء، لأنَّ الشّهيد الفلسطينيّ حين يُقتل لا يموت بل يمتزج بالأرض التي تعيد ولادته

من جديد على صورة عشب أو ورد أو عطر لتخلّد ذكره، ويظل باقيًا ما بقيت الأرض، فالشّاعر يقول:

وفي قبضة من تراب.
نبتت وردة من دم أخضر اللون،
واستمطرت كلّ هذا الغياب.
هنا ينبت العطر عطر الشّهيد.

وليس الشّهيد وحده مَنْ يولد مرّة ثانية حين يضمّه التّراب، بل الأرض أيضًا تولد من جديد حين تواري الشّهيد، لأنهما أصبحا جسدًا واحدًا، يقاوم آلة الحرب التي تنشر الموت و الدّمار باستمرارية الخصب والعطاء، فهو يقول:

سلام على الأرض توري الأحبة.
تختار للخيل.. تصهالها،
لتولد غزة من موجة في بحار الحنين.

والأرض التي تواري الشّهداء وتغيبهم، هي ذاتها التي تحفظ أسماءهم وتخلّد ذكرهم لأنهم أصبحوا جزءًا منها إذ يقول:

كي تحفظ الأرض بلسمها للجراح.
وتكتب أسماء أبنائها الغائبين
واحدًا واحدًا.
في كتاب السّنين.

وإلى جانب المجاورة بين الخصب والفناء، نجد الشّاعر يجاور بين ثنائيات أخرى، مثل القرب والبعد، والصّمت والضجيج، والحرب والسّلام، والشروق والغروب، والحاضر والماضي، فهو قد جاور بين القرب والبعد، والصّمت والضجيج في قوله:

قريبًا بعيدًا توارت
كأنّ المدى لغة الصّمت
والقصف صادر كلّ اللغات.

وجاور بين الصّمت والحديث في قوله:

أبي واقف وحده صامت كالشّراع.
وأمي استحالت هديلًا...

وهو بهذه المجاورة أظهر المفارقة بين موقف الأب والأم من العدوان على غزة، فالأبّ عبّر عن حزنه وعجزه عن تغيير الواقع بالصّمت، أمّا الأم فقد عبّرت عن استنكارها وحزنها بسبب ما يحدث بالكلام.

وفي ظلّ قصف غزّة الذي يعلو صوته على كلّ صوت، تغيّر الأشياء طبيعتها لتتحول إلى ضدّها، فيصبح البوح الذي يوحي بالهدوء ويبعث على الطّمأنينة، رنينًا يسبب الإزعاج ويبعث على التّوتر، إذ يقول:

بوح الصّبايا على شرفة العشق،
إذ يصبح البوح في سرّها كالرّنين.

وازدياد شدّة القصف وانتشار الخراب، يجعل الشّاعر يتوق إلى السّلام ويفكر فيه، لذلك فهو يجاور بين حومة القصف التي تدلّ على الحرب والدّمار وبين حمائم الجيران التي ترمز إلى السّلام والطّمأنينة إذ يقول:

وفي حومة القصف فوق الخراب
حمائم جيراننا صفّقت مثل كلّ الطيور الشّريدة.

وانكسار الشّاعر وإحساسه بالعجز أمام حاضر الأمّة المليء بالهزائم، يحمله إلى تذكّر ماضي الأمّة المحمّل بالأمجاد والانتصارات، لذلك يجاور بين صورة الحاضر والماضي ليشعرنا بالمفارقة بين حاضر مهزوم وماضٍ مجيد، فيقول:

ولي في خرير دمي دمعة وسؤالْ.
وأكتمه خشية العجز من حاضرٍ،
غيّبته الهزائم،
من مطلع الشّمس حتى الزّوال.
ويهمي على عتبات المنازل طيف
وذاكرة حملت متعة الأمس مثل الظِّلال.

وهو قد ضمَّن هذه المفارقة بين الحاضر والماضي مفارقة أخرى بين الشّروق والغروب، في قوله «من مطلع الشّمس حتى الزّوال».

ومن مفارقة التّنافر في هذه القصيدة أيضًا، المجاورة بين الطّفولة وانحسار الطّفولة في قول الشّاعر:

سنسلك درب الطّفولة،
بعد انحسار الطّفولة،

ثانياً: المفارقة اللفظيّة: «هي شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما، في حين يقصد منه معنى آخر يخالف غالبًا المعنى السّطحي الظّاهر. إنّها إذًا التناقض بين المعاني الحرفية للكلمة وبين ما يقصده المؤلف»(٥). ومن خلالها يعبّر الدّال عن مدلول يخفي مدلولًا آخر متناقضًا معه، على نحو ما نرى عندما يُقال لرجل سفيه: كم أنت ذكيّ! ويبدو المدلول المخفي معبّرًا عن حقيقة القول، ولكنّه يظلّ ملتبسًا إذ إنَّ قصدية المتكلم يمكن

التَّشكيك فيها، ولا تتضح إلاّ من خلال سياق ثقافي فكري مشترك بين منتج القول ومتلقيه»(٦).

ومن الأمثلة على هذه المفارقة في قصيدة «قريبًا من الموت نقطف ورد الحداد» قول الشّاعر:

وأطفال حارتنا حُمِّلوا ورد أحلامهم،
نحو بحر الدّماء
فآنسهم موجه.

لأنَّ بحر الدّماء لا يمكن أن يؤنس الأطفال، بل إنّه يرعبهم، ولكنّ الشّاعر جاء بهذه المفارقة ليعبّر عن رفضه للواقع الذي يقدّم للأطفال الرّعب بدل السَّكينة والطّمأنينة، وليعبّر أيضًا عمّا يتمناه لهؤلاء الأطفال من أنس وبهجة، لذلك قال بعد هذه المفارقة اللفظيّة:

كم أنا سادرٌ في الخيال.

فهو يؤمن أنَّ الأطفال من حقّهم أن يعيشوا بسلام وطمأنينة، لكنّ واقع أطفال غزّة عكس ذلك، فهم يعيشون الحرب والرّعب، وفي ذلك مفارقة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، وقد استطاع الشّاعر بحسّه المرهف أن يلمس هذه المفارقة، ويعبّر عنها بمفارقة لفظيّة تدين صانعي الرّعب وتسخر منهم.

ومن الأمثلة على المفارقة اللفظيّة في هذه القصيدة أيضًا قول الشّاعر:

ها نحن نحسو عصير السَّماء،
على صدر غزّة.

فظاهر الكلام يوحي بالمطر والخصب الذي يساعد على استمرارية الحياة، فمن المألوف أنَّ عصير السَّماء هو المطر، لكنّ المعنى الحقيقي الذي يقصده الشّاعر هو نقيض ذلك، فعصير السّماء في غزّة تحوّل إلى قذائف وصواريخ، تنشر الموت بدلًا من الخصب.

ثالثًا: مفارقة السّلوك الحركيّ:

«وهي مفارقة ليست لغويّة، وإنّما حركيّة، فهي ترسم صورة للسلوك الحركيّ لمن تقع منه أو عليه عناصرها أو مكوناتها، وهي حركة عضويّة أو حركة جسميّة عامّة تبرز فيها عناصر خاصّة مثيرة للغرابة والسُّخرية»(٧).

ونستطيع أن نلمح هذه المفارقة منذ عنوان القصيدة «قريبًا من الموت نقطف ورد الحداد»، فالسّلوك الذي نقوم به إزاء ما نتعرّض له من قتل وسفك دماء مثير للسّخرية، ففي الوقت الذي يواجهنا به الآخر بآلته العسكريّة القاتلة، نتحرك نحن لنقطف ورد الحداد، وهذه الحركة لا تتناسب مع الحدث، فالآلة العسكريّة ينبغي أن تقابل بآلة عسكريّة مثلها، لكنّ الواقع العربيّ المهزوم عاجز عن ذلك، فهو يقابل الموت الذي يقدّمه له الآخر بحركة تدلّ على الحزن والأسى والعجز، وفي ذلك مفارقة مثيرة للغرابة.

وتظهر مفارقة السلوك الحركيّ أيضًا في قول الشّاعر:

نخطف اللون من دمنا
والأريج.

فهو يتحدّث عن لون الورد ورائحته، ذلك الورد الذي أصبح رمزًا للحزن والخصب معًا، فصار الفلسطيني يفديه بدمائه، ليتخذ لونه الأحمر ورائحته العطرة من موته.

وفي حركة الفلسطيني الذي يخطف لون الورد ورائحته من دمائه، ويبذل دمه أمام آلة الحرب الإسرائيليّ فداء لأرضه مفارقة سلوك حركيّ، مثيرة للدّهشة والغرابة والحزن أيضًا، فكيف لإنسان أعزل أن يقدّم نفسه ضحيّة أمام آلة حرب جبارة، وهو يؤمن أنَّ في موته استمراريّة حياة لأرضه وشعبه.

ومن مفارقة السّلوك الحركيّ قول الشّاعر:

سنزرع في صدر غزّة ورد الحداد
لتأتي لها نجمة تركت نبضها في الهزيع الأخير
فحدّت سماء.
هنا غيمة سكبت دمعها في طريق طويل طويل
فسال الرجاء.
وبين البيوت على أذرع الطرقات.
تكاثرت الطير تلغو على فنن الحب والأمنيات.
مشت فتنة القلب عارية
لها جهة البحر تقصدها مثل كلّ الجهات.

وفي هذا القول أكثر من مفارقة سلوك حركي، تتواطأ فيها السَّماء والأرض والإنسان والطير، للرّد على الحرب التي تورث الموت والفناء، بحركة مغايرة تحافظ على استمرارية الخصب والعطاء.

ففي الوقت الذي تنهال فيه القذائف على غزة لتنشر الموت، يقول الشّاعر: «سنزرع في صدر غزة»، والزراعة حركة فيها استمرارية خصب يتعاون فيها الإنسان مع الأرض، وتأتي السَّماء لتكمل هذه الحركة، فتعلن الحداد على ما يحدث في غزّة، وتسكب الغيوم دمعها، ودمع الغيم هو مطر يتواطأ مع حركة الزّراعة، ليستمرّ الخصب والعطاء، لذلك تكون نتيجة نزول دمع الغيم مغايرة لما يتوقعه القارىء، فنزول الدّمع عادة يدلّ على اليأس، لكنّ نزول دمع الغيم

له دلالة أخرى وهي استمرارية الأمل والرّجاء.

وحتى الطّيرلا يقف محايدًا إزاء الموت الذي فرد أجنحته فوق غزة، بل يردّ عليه بحركة مثيرة للدّهشة وهي استمرارية التكاثر والغناء.

وإذا كان الطير قد استطاع أن يحافظ على مقدرته على الحبّ رغم حركة الموت التي تجتاح غزة، فالإنسان أولى بأن يفعل ذلك، لذلك جاءت حركة القلب فيها مفارقة حين قال الشّاعر:

مشت فتنة القلب عارية

لها جهة البحر تقصدها مثل كلّ الجهات.

ومن مفارقة السّلوك الحركيّ أيضاً حركة الحمام حيث يصفق في ساحة المعركة، فمن المتوقع أن يهرب الحمام من ساحة المعركة لا أن يصفق، وذلك في قول الشّاعر:

وفي حومة القصف فوق الخراب

حمائم جيراننا صفقت مثل كلّ الطيور الشريدة.

وكذلك نجد مفارقة سلوك حركيّ في موقف الشّاعر، حين يلحّ عليه ويتملكه سؤال، لكنّه يرفض أن يبوح به ويلتزم الصّمت، إذ يقول:

ولي في خرير دمي دمعة وسؤال

وأكتمه خشية العجز من حاضر

غيبته الهزائم.

فحين يقول الشاعر أنّ له في خرير دمه سؤال، نتوقع أن نسمع هذا السؤال لكننا نتفاجأ بسلوكه حين يكتم هذا السؤال عنّا، لأنّه يخشى من حاضره المليء بالهزائم.

رابعاً: المفارقة الرومانسية: وهي «نوع من الكتابة يقوم فيه الكاتب ببناء هيكل فنيّ وهمي، ثمّ يحطمه ليؤكد أنه خالق ذلك العمل وشخوصه وأفعالهم «(٨) وهو يحطّم ذلك الوهم من خلال ملاحظة سريعة عابرة، أو انقلاب في أسلوب الكلام ونبرته. ومن الأمثلة على هذه المفارقة في القصيدة قول الشّاعر:

هنا ينبت العطر عطر الشّهيد،

له نشوة الفاتحين،

وسحر البطولة في وهجها المشرئبّ،

من الأوج حتّى جناح السّحاب.

سنمدح صخر الشواطىء..

نمدح صدر النّهار،

ونمشي على شفرة العشق،

نرفع للحبّ منديلنا فوق أول بيت على دربنا

قبل أن يعقد الليل قوس السّراب.

فالشّاعر قد رسم وهم البطولة التي تحقق الفتوحات والانتصارات، ثم تنشر الأمن والطمأنينة والسّلام، لينعم الإنسان بالرّاحة والهدوء والرضى عن كل شيء حوله، ويتمتع بحياة مليئة بالحبّ، لكنّه عاد وحطّم هذا الوهم حين قال: «قبل أن يعقد الليل قوس السّراب»، فهذه العبارة بيّنت أنّ الشّاعر كان يتحدّث عن أمنية في داخله يتوق إلى أن تصبح واقعًا لكنه يجدها أشبه بالسّراب، الذي ا يمكن أن يصبح حقيقة.

وفي النهاية يمكن القول إنّ بناء هذه القصيدة جاء معتمدًا على المفارقة، لوجود تناقض بين ما يتمنّاه حسّ الشاعر المرهف من سلام وطمأنينة وخير، وبين ما يقدّمه الواقع من حرب ورعب وشرّ.

المراجع:

- أمينة رشيد، المفارقة الروائيّة والزمن التاريخي، مجلة فصول، م١١، ع٤، شتاء ١٩٩٣م.

- حسني عبد الجليل يوسف، المفارقة في شعر عدي بن زيد، ط١، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠١.

- د. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، ط٢، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧.

- عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

- محمود الشلبي، قريبًا من الموت نقطف ورد الحداد، جريدة الدستور، ٦ آذار ٢٠٠٩، الملحق الثقافي.

- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث: أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجًا، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢م.

كاتبة اردنية

(1) د. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، ص44.

(2) المرجع السَّابق، ص16.

(3) حسني عبد الجليل يوسف، المفارقة في شعر عدي بن زيد، ص12.

(4) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص181.

(5) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص64.

(6) أمينة رشيد، المفارقة الروائيّة والزمن التاريخي، مجلة فصول، العدد الرابع، 1993، ص157.

(7) ناصر شبانة، المفارقة في الشِّعر العربي الحديث، ص71.

(8) عدنان خالد عبد الله، النقد التطبيقي التحليلي، ص28.

حلوى الماء
ولادة قصصية جديدة

❊ نمر حسن حجاب

القاصة «انتصار عباس» مؤشر على حساسية قصصية جديدة تتمثل هذه العلامة أول ما تتمثل في تجديد جلدة القصة القصيرة ذاتها في البحث عن صيغ وآليات جديدة للقول القصصي، تناسب الهموم القصصية «نفسية واجتماعية» المستجدة والمتفاقمة في نفس الوقت.

إن الحساسية القصصية التي كثيراً ما تفلت من أصابع القاص الأردني؛ إن في هذه المرحلة أو في غيرها، تلقى رعشات فيها عند القاصة «انتصار» صحيح إننا لا نلقاها دائماً بنفس النص القصصي؛ لكن نلقاها نابضة بين السطور بهذه الدرجة أو تلك، نلقاها منذ الجملة القصصية الأولى.

«انتصار عباس» هي خلاصة تمرة الأدب القصصي النسوي عندنا في الأردن وأن انتظام انتاجها القصصي يكشف عن هاجس قصصي إبداعي دؤوب، كما يكشف عن إحساس ملموس من المسؤولية الأدبية. هي واحدة، من أنشط هذه الكوكبة. من القاصات الشابات في أوائل هذا القرن، هذه الفترة التي تشهد فيها القصة القصيرة الأردنية ولادة جديدة تتكون وتتفاعل بالتدريج يغذيها جيل جديد يتكون ويتفاعل هو الآخر بالتدرج، وتكتسب القصة القصيرة على يده نفساً وروحاً جديدين، تصير كما هو الجيل شابة، أو تشرع في الدخول في مرحلة الشبوبية، إذا صح لنا أن نستعمل هذا المصطلح البيولوجي الزمني في الجيل الأدبي.

يبدو الوعي القصصي عند القاصة انتصار عباس راجحاً ومتفوقاً على الوعي الاجتماعي والايديولوجي الذي يتوارى خلف الوعي الأول، ويبقى في غالب الأحيان مستشيراً، وثاوياً بين ثنايا القصة؛ خلافاً لطموحه واستعلائه عند معظم قصاصي هذه المرحلة؛ بمعنى أن سلطة الكلام تتراجع أمام «سلطة القص»، وبالتالي يتراجع الهاجس الايديولوجي أمام الهاجس القصصي، ويغدو المسافة بين النص والمرجع، بعيدة على قرب وقريبة على بعد؛ أي يغدو الأرجاع القصصي أقل شفافية ونقاء.

وإذا كانت هموم المثقف هي الوتر القصصي الحساس عند القاصة «انتصار عباس» كما هو الشأن عند جيلها، فإن الهموم الاجتماعية الصرفة وتر قصصي ثان عندها، كما هو تمثل فكري وآخر عاطفي، ويتفاوتان في كثافتهما من قصة لأخرى، حسب وضع القاصة النفسي والاجتماعي.

سأحاول ملامسة عشرة نصوص في المجموعة التي تحتوي على عشرين قصة، في محطات استراحتها الاجتماعية، والتأكيد على ملاحظة، وهي حضور الشخصية القصصية المرأة المثقفة-وأثناء قراءتي لنصوص

المجموعة شعرت بصدمات متتابعة، وومضات من الملاحظة التي شدتني إلى واقع هذه القصص التي ربطتني بالواقع.

إن منهج القاصة «انتصار عباس» في الكتابة القصصية، هو حضور الكاتبة كسلطة كلامية، عبر مجموع نصوص المجموعة، اجتماعية الكلام، هي غياب اللغة وحضور القاصة وغياب النص وحضور الكلام، فقد بدا وعي القاصة المثقفة مسيطراً على فضاء المجموعة، ومتسرباً خلالها بطريقة غير مباشرة، فمن مجموع عشرين لوحة؛ تتصدر القاصة المثقفة واجهة معظمها.

ففي قصة «جدار»: نلاحظ أن الفضاء الحسي للنص لم يخط إلا بوقفات ولفتات محدودة وخاطفة تدور القصة في غرفة حسية مغلقة يسودها البؤس والعطب الذي يسكن السقف والباب المهلهل وقد نهشتها مسامير الحائط.. البقع الداكنة، والعرق الذي رسم تحت إبطه خطوطا ملحية، والجوع، والبرد.. تخرج من فمه وجوفه تدل على شدة البرد «ص١٠» وفي غرفة نفسية أشد انغلاقاً. يقوم الفضاء اللغوي للقصة، حيث تبدئ القصة بعبارات وصفية تأطيرية تنوء بعبارات الفقر والجوع والجفاف والثياب المهلهلة وقد نهشتها مسامير الحائط.. وكثير من العبارات المثقلة بالضياع والبؤس.. إنها غربة وفراغ في كل مكان، وعمليات حب آلية في جو جوع وبؤس فوق سرير تخالطه بقع داكنة كأنها نمنمات ثوب امرأة». هذه العبارات والأوصاف لا تحيل إلى أشياء وحالات محددة،ولا إلى مرجعها، بل إلى ذاتها، وهذه الاحالة إلى الذات قد تسوغ في مجال النص الشعري أو النص الذي يغلبُ كما تمثل الإنسانية الصرفة وتراً ثالثاً لا يقل هذان حساسية عن الأول خاصة على المستوى القصصي.

إننا في نصوص المجموعة «حلوى الماء» التي تتمحور حول الانثى المثقفة «الأنا المؤنث» نجد أن مكوناتها المتداخلة المتشارطة تفتقد إلى استمرارها وتوازنها؛ حسب مقولة «لوكاش» في سديم انطباعات مباشرة؛ حيث ان السديمية في قصص المجوعة «حلوى الماء» هي الأكثر ملاءمة للفضاء القصصي، والتي تتحرك من خلالها الأنا الأنثى برؤية قصصية ولغة متميزة.

أما لغة القاصة «انتصار عباس» في حلوى الماء تخيل القارئ إلى الأشياء والاحوال، وليس إلى مجرد محض تصورات داخلية. إذ أننا لسنا بصدد تتبع سياقات قصصية ملموسة؛ بل بصدد ملاحقة سياقات غنائية متداخلة، ذات مغنطة عالية للذات التي تتطاوح وتتأرجح بين فوقية وتحتيه تحيل الحديث في قصص المجموعة إلى محض اعترافات وانثيالات وتشجنات حسب الترمومتر النفسي للذات.

وفي هذه النصوص الذاتية، حيث تحضر اللغة الأقرب إلى الشعرية، وتغيب اللغة القصصية الكلاسيكية في دفق من التصورات والانفعالات، والكلمات المجنحة، حيث يحضر الكلام ويغيب القص في ظاهرة قصصية أسلوبية لها دواعيها، وخلفاتها ودلالاتها.

إن سديم اللغة في هذه المجوعة، هو الفضاء الأول الذي تحلق فيه النصوص الذاتية للقاصة انتصار عباس فيه يفقد المكان هويته وأبعاده المحسوسة؛ وتتحول إلى فضاء من ورق وكلمات.. يتحول أحياناً إلى اللافضاء واللامكان، لكن هناك لحظات قليلة تظهر فيها هوية وأبعاد المكان وهي لحظات تفيء فيها الذات من ينهيها وتفتح فيها العين القصصية على ما حولها، في لحظات قليلة.

أما أسلوبية قصص «حلوى الماء» هو رؤية العالم بإحساس خاص بأشياء هذا العالم. إنه بكلمات مختصرة؛ صورة الروح «سنيكا» وهو الميثولوجيا السريةِ «بارت» وهو الشخص ذاته ممثلاً في شخصية القاصة. إنّ هذا الأسلوب بهذه اللغة يكشف عن وجه فيه الوظيفة الشعرية للغة؛ لكنها لا تسوغ دائماً في مجال النص القصصي هذه، فالغرفة أقرب إلى غرفة المثقف، وأبعدا ما تكون عن البيت الذي يشتمل على أبواب، وغرفة وهاتف وأبعد ما تكون أيضاً عن الفضاء الخارجي الذي يقودنا إلى شوارعه وحافلاته ونقاط تشعبه وأريكة مكتبه المريحة.

لقد رصدت قصة «الزائرة» لحظات النزع الأخير في جسد الرجل المريض من خلال صراعه الطويل المرير مع الحياة، وبين معاشر وأشواك القاع الاجتماعي لصورة بكرة وخام للعامل الذات؛ وهو رجل مريض يسعل بشدة، ترتعش أصابعه ويسقط المفتاح، ينكص ويتناوله عن الأرض يزداد ارتعاش مفاصله، دخل البيت خلع طاقية الصوف من بين فضاءين: زماني ومكاني، ولا يمكن الفصل بينهما بحكم هويتهما المشتركة وبين فضاء حسي ونفسي متطابقان متماهيان، لا يترك أحدهما يستشف بعمق إلا رذا وضع الأول في

الحسبان؛ لا شك أنه فضاء متداخل/؛ فيه علاقات مساء حزين، ورجل هدَّه المرض، ضعيف، يتلوى بين كوابيس خوف ورباط عنق تخنقه الدمع «ص١٩».. إنه صورة سريالية رسمتها القاصة ظهرت أكثر دلالة لتصوير ما يعتلج هذا الرجل المريض الكئيب، المتكدر؛ منها هموم المثقف التي ليست ذاتية محيطة، بل هي اجتماعية أيضاً في أساسها.. الذي يختنق ويحرق بهذه الهموم والالام والأكدار، لقد تدثرت الصورة بهذه الغلالة السريالية الداكنة والشفافة في آن بمشهد إضافي ذي أوصاف عامة ونفسية بفضاءين داخلي وخارجي.

إن العلاقة الحساسة في قصة «الزائرة» القصة المشهدية هي «المرأة الزائرة» علاقة ثابتة في فضاء المؤنث، كعلاقة دالة على النرجسية والفردية وانعدام التواصل، إذ كانت المرأة كاشفة لتفاصيل ومعايب الوجه المنعكس فوقها.

إن فضاء الأنثى في هذا النص كان محجوزاً من طرف النص ومن طرف القاصة، فقد سلب الواقع من الأنثى مكانها وزمانها وهويتها، وقد أكمل النص هذا الدور وعزز هذا الدور الذي قام به الواقع الكدر، وسلبها ما تبقى لها من مكان وزمان وهوية.

إن الوظيفة الانفعالية على نفسية القاصة في هذه القصة هي الوظيفة المتعلقة أساساً بالمتكلم «تنهيد، خلع ملابسه، تناول نظارته.. نظر إلى نفسه ونهر رأسه، يتفحص نفسه ويتحسس ظهره.. عاد يرتجف، يحاول التماسك..» أدى إلى ما يسمى السنيا واعلامياً بالتشويش؛ حيث يضطرب السياق التواصلي بين المرسل والمرسل إليه، وتغدو علاقة النص مرجعية كثيفة الارجاع بالكلمات القليلة في القصة كان لها أكبر من نتائج خطاب طويل كما قال «يوتور»

أما في قصة «حلوى الماء» في بدايتها تواجهنا القصة بوصف مشهدي ايحائي، وأن الفضاء الحسي الموصوف بدقة في أول هذه القصة ليس سوى بعادل موضوعي؛ أو انعكاس مرآدي للفضاء النفسي الذي يهيمن على القاصة الراوية المثقفة الهاربة من فضاء رحب إلى فضاء مغلق «الزقاق» ومن «الزقاق» إلى المنزل يتحدد الفضاء القصصي من العنوان متراوحاً ومتدرجاً بين مكانين الأول «الزقاق» المنطلقة، ومجال الثاني «المنزل» كوجهة وهدف.

وفي الواقع إن جميع الخطى الموقعة في هذه القصة من الزقاق إلى المنزل المضاء في ركنه، هي ايقاعات وأصداء لأحاسيس داخلية.

ليست هذه التوطئة المشهدية- القرية محض تشبيه انشائي عادي «تظلل وجهي فراشات أصابعه، أقرب الصندوق إلى أنفي».. إنها صور شعرية-قصصية وازقة الظلال، والدلالات، وما يهمنا من هذه الصور هي طبيعة الأوصاف والموصوفات الواردة فيها «ترمقني عيناه من خلف زجاج النظارة، تعب أنفاس الرائحة، صوته على الباب يهمس باسمي أشعر بالخدر يلمس الجسد الرغوة، يورق وجهها ابتسامة ليلك «ص٢٦،٢٧» إنها أوصاف وموصوفات مجازيه لا وجود لها في الفضاء الحسي، ولكنها تشكل مجازاً عميقاً إلى سراديب الفضاء النفسي.

لا تحتاج هذه اللقطات الوصفية الاشارية الايحائية في آن واحد إلى تعليق؛ فهي علامات بينه وبينه شفافة تبين عن فضاء حسي ليس في نهاية القصة سوى مرآة متألقة وصفا للفضاء النفسي.

واعتقد أن اسم القصة لوحده كان كافياً لتأليف وتلميع هذا المكان «آية الوصف». و«خز ما يدب في جسدي.. تأكل النار صدري.. ظهري.. يداي، أهرش، وتشتعل الموسيقى تبلغ الرائحة جلدي تدغدغه.. أفرك وجهي بشعري، ويلمس الجسد الرغوة يراوغها.. بورق وجهتها ابتسامة ليلك» «ص٢٧».

حاولت القاصة في هذه القصة «حلوى الماء» أن تنفذ إلى العالم الخارجي من خلال تهيؤات في الغرفة بمحتوياتها والصندوق ومحتوياته، بصورة سريالية تركت لنا حرية التجوال إلى فضاء خيالي واسع لنغترف منها تفاصيل جديدة، ففي هذه الصورة المغلقة تلعب الذاكرة والمخيلة دوراً مهماً في الهوية، والتماسك الداخلي بين أشياء الغرفة، والصندوق ومحتوياتهما، والتزامن الداخلي بين الأحاسيس والتداعيات الآنية؛ فقد نقلت القاصة من غرفتها الحسية إلى غرفة نفسية.

وأحس أن هذه القصة أكثر انغلاقاً من قصص المجموعة، والسمة المميزة لفضائها الحسي-النفسي هو الانغلاق «وخز جسدي، أهرش، تأكل النار صدري.. أركض للحمام.. أتناول صابونة من الصندوق فتشتعل الموسيقى.. أسقط في الماء يلمس الجسد الرغوة.. يورق وجهها ابتسامة ليلك» «ص٣٠».

كانت القاصة موجودة في خارج

القصة الناغل بالتخيلات؛ إلا أنها في الحقيقة موجودة داخل ذاتها الفاعلة، ومع أن هذا الفضاء يبدو في ظاهره منفتحاً؛ إلا أنه في العمق فضاء محكم الاغلاق وبالرغم من هذا السديم المكثف والمركب في الوصف الحسي لمشهدية هذه القصة؛ فإن القصة تغرف من سديم الذات وسديم الانفعال وسديم الكلام الشعري.

أما القصة الرابعة «طفل الطبشورة»:

ليس صدفة أو اعبتاطاً أن يكون المشهد في هذه القصة مسرحاً للهاجس الوطني، أي لأعلى وأشجن درجات الفعل القصصي، فالمسافة بين المشهد القصصي، والمشهد التأريخي أدق من الشعر والتاريخ كان وما يزال هو الوحش المفترس للكاتب العربي، خاصة الفلسطيني؛ فإن انتفاضة الهوية -المكان كانت نبذ البدء تاريخية، فلا تملك القاصة «انتصار عباس» المسكونة بالهاجس الوطني؛ إلا أن تحكي أو تعيد انتاج التاريخ قصصاً.

فمن بداية القصة يسود الخوف والرعب وعدم الاطمئنان، رامزة إلى التفكير للفضاء الوطني وعدم الاستقرار مع الذات والمكان والزمان والانسان، فهي التوطئة المشهدية-القصصية للمشهد الأساس، وهي الوقفة المشهدية الاعتراضية الارتجاعية التي تتخلل السياق حين عتم الافق واعتكر الفضاء بصافرات الانذار، وأصوات البنادق المتتابعة، فإن المشهد ليتمطى ويندلح بانوراميا كما يرسم ويتجلى وصفيا وديكوريا.

في هذه القصة يرتدي العامل الذات كشخصية محورية قناع شخص جماعي يتجسد على شاشة الواقع في مجموعة من الأهل عادة والمدرسة خاصة،كد رصفوهم، وهو العامل المعاكس بالمستعمر بمنهجيته، بصوت رصاصة، وهدم البيوت، وذعر الأولاد المتهامسين عن غياب زميلهم.

لقد ارتكز النص سردياً على الضمير المتكلم الجماعي «انطلقت صفارات الانذار.. تراكض الأولاد تحت المطر.. وتلك تركض باتجاه الصفوف الأخرى» ص٣١». كما يتجسد الشخص الجماعي على شاشة الذكرى الواقعية «صور الأطفال على المقاعد وقد امتدت اليهم يد الغدر (العامل المعاكس) المستعمر، وهذا يعني استمرار وجود التوتر وافتقاد الحياة السويه، واحتلال ميزان القيم الاجتماعية والانسانية.

الحدث اللافت وهو النهاية المأساوية يأتي صامتاً وهو موت المعلمة التي جلست له الحلوى «طلقة تدوي لهيب ما يشتعل في أوصالها تفصل اللحم عن العظم.. في الصباح كانت صورتها على المقعد إلى جانب صورته والأولاد يرددون: موطني.. موطني» ص٣٤»... الأولاد والمعلمة شخصيات رقيقة الطبيعة القصصية الاجتماعية، تعاني من القهر الاجتماعي النفسي دون أن تقف ضده.

في قصة «صور» تخلو القصة من الحدث والعقدة على مستوى بنيتها السطحية، فقد كانت بنيتها العميقة تتفاعل ويختلج بحدث وعقدة من نوع صامت وخاص، وبكثافة قصصية عميقة فيها انكفاء على الذات مع انفتاح صامت على الآخرين، وهذا ما يظهر تقريباً في معظم قصص هذه المجموعة «حلوى الماء».

إن الشخص الوحيد في القصة هو غير مسمى، وغير موصوف وغير محدد الهوية،باستثناء الهوية الثقافية-النفسية التي يتكشف عنها النص القصصي.

إن الموضوعة المركزية في القصة هو انتظار فتاة يحلم بها؛ إنه الشغف الشاغل للمثقف القصصي هو الحب، الذي يأخذ بأقطاب نفسه «يوقد فرائسه لصبية قرب لامس كتفها كتفه.. يوقد في صدره جمرة الحنين لواحدة تعبر، تعبر تخطف بعضاً منه وتمضي» ص٣٧». إنه نافذة إغاثة لمثقف حالم بوهيمي يظل يحلم بأنثى.. وفي وهمه جوع لثمار صديقه ترافقه الطريق، تجالسه في المقهى.. يتبادلان الهدايا والقبل» ص٣٧».

إنه مثف مأزوم حالم، يخفي تحت جلدته الناعمة؛ فظاظة غير مهذبه لزوجه وأولاده الذين ينتظرونه، لقد ظهر التناقض صارخاً بين حلمه بحياة «زوربية» متحررة،وحلمه لفتاة ترافقه الطريق تجالسه في المقهى.. تبادله الهدايا والقبل وترتعش حين يقبلها، بينما تبقى روحه الشقيه تنتظره بصبر في وحدة وحب واللاتواصل، ورومانسية وإيجاء تزاحم في رأسها الصور.. تطوي ملاءات الأسرة..توقظ الصغار ليعودوا إلى أسرتهم، وتدخل السرير» ص٣٨».

وفي قصة «جرز» ترصد القصة بوادر التصدع والتفتت التي طفقت تنخر البنية الاجتماعية التقليدية من الداخل، ويحتل الأطفال في قلب هذه الصورة المنشرخة الملتبسة، موقفاً حساساً وهاماً، ويشكلون مستودع الافعال والأحداث والعنف، ومحورها من حيث الشكل الكبار مستودع الأوامر والنواهي،ويقومون بحراسة القيم

المنهارة، ومن ثم يغدو الأطفال آية على التمرد والعصيان، وأجنة للتمرد والتغيير إلى حد ممارسة الشعب ضد سلطة الكبار، وتابو التقاليد للنسق التقليدي الجامد.وقد رأت القاصة أن الصدع الاجتماعي أثار ردود فعل على صعيد الوعي القصصي على شلله وعلاته، ليكون السبيل للنجاح والاستمرار؛ لأن الشاهد الأكثر تكيفاً وانسجاماً مع تغيرات الحاضر،والأكثر جرأة واقتداراً على تخطي الحاضر الأكثر جرأة واقتداراً واختراق الماضي بسوئه وسيئاته.

إن العلاقة الضدية بين الطفل والرجل الكبير المتسلط هي على الدوام علاقة شقيه مقفلة تتناوح على الذات بين مد وجزر، بين رفض وتمرد، هذا التناوح بين القطبين المتنافرين الذي شخص أهم مظاهر أزمنتها،والذي تغذيه الحساسية النفسية الثقافية التي تتسم بها؛ يجعلها تعاني من عقدة الدولية والنقص من جهة والتسلطي من جهة ثانية الذي ظهر في نهاية القصة يعاني من حالة «شيزوفرينيه» برجل يختصر جميع الرجال أمثاله في مجتمع منشرخ.

أما في قصة «شرفة» ثنائية اشتعالية تحاول أن تعالج القاصة من خلالها ثنائية الذاتي والاجتماعي، وأن تمسك عصابها من الوسط، مازجة بين الموضوعية الذاتية والموضوعية الاجتماعية في معادلة مركبة، معتبرة الثنائية «هي-هو» حاملاً ومرتكزاً لها مع ملاحظة أن القاصة كانت طيلة القصة مشغولة ومحاولة اقتناص الحلقة المفقودة والحساسة بين ما هو ذاتي-خاص،وما هو اجتماعي عام،محاولة أن لا تفلت منها هذه الحلقة بحكم انجذابها وانشدادها برغبة إلى الطرف الآخر، «في المنديل وجهة سرقته يداي.. الريح تفتح طياتي عنباً وتفاحاً وبلاداً تشرع أبوابها للناس» «ص٤٧» المذياع يفشي سرنا: سلملي عليه، بوسلي عينيه، قله إني بوس عينيه، تطل النساء من النوافذ مصطهجة فرضتهن للغمز واللمز وتبادل النظرات.. في أعماقي نشوة، ماذا لواجبنك كله ما الذي سيحدث لي؟» «ص٤٩».. الملاحظ من خلال هذه المقاطع وجميع عبارات القصة كذلك أن البنية القصصية حوارٌ بصوت واحد، هو صوت القاصة، أي أن البنية القصصية بنية مونولوجية منذ بداية القصة إلى نهايتها.والملاحظ أيضاً من خلال القصة أن المنولوج القصصي ذو صيغة ديالوجيه بحكم أن الخطاب الذي تنطلق من «الأنا المرسل» إلى «الانت»«المرسل إليه» لا ينبس ببنت شفه، ولا يحرك ساكناً على امتداد القصة، فهو طرف حاضر وغائب في آن واحد، حاضر فحسب على مستوى الضمير القصصي «أنت»،وغائب فيما عدا ذلك، إنه ديالوج مقفل، وعزف منفرد؛ أي منولوج صرف، وهذا يدلل على أن المنولوج طرف ثالث، غائب وحاضر أيضاً،وهو بذلك يمثل العنصر الحافز الديناميكي للقصة المنولوج،يمثل عقدتها وموضوعها.

إن العلاقة بين الرجل المؤمل والأنا الأخرى على الدوام علاقة شقية مقفلة تتناوح فيهاالذات بين مد وجزر «الآخر بالآخر» كنموذج متخيل، ومؤمل أن يتحقق بالفعل.

أما قصة «دفء» فإن حركات الشخصيات الثلاث بحكم الموقع هي حصيلة الحدث القصصي الظاهر، هي حركات لولبية رتيبه، والتحديق الخارجي في هذه القصة كان أقوى من التحديق الداخلي، كما أن طبيعة المكان «غرفة النوم» تسمح ببعض التواصل الإنساني المتفقد، ولهذا كان ثمة حوار بين الشخصيات الثلاث «الأول والوسطى والثالثة».

- أنت الوحيدة التي تنعم بالدفء
-قرصتها الأولى.. عضتها الثانية
-هنا أرحم لم أكن أعلم أنني في حظيرة من الأفاعي والكلاب.
-الأولى: أحب هذا الطقس
-الثانية: وأنا أحبه أيضاً.. واقتربتا.

هذه الوجوه الثلاثة العارضة أوقفت السيولة النفسية إلى حين، وبانتهاء الجوار مع الأخرى. وتعود السيولة إلى مجراها الطبيعي الكدر «نهضت الأخرى تتقد الصالة.. ثم عادت على رؤوس أصابعها وأوصت الباب».

لقد سلطت القصة أضواء كاشفة وحارقة على هذه الشخصيات الثلاث المأزومة، وقدمتها بلا مواربة أو مراوغة، وهي في الآن ذاته جوهر أزمتها، هو مزيج من الفوضوية والوجودية النهليستيه، سلبيه رافضة ومتمردة، ناقمة على ذاتها ومستمرئة لذاتها أيضاً، رافضة لممارسة مجتمعها المحيط ومتمردة عليه، والرفض والتمرد هنا وفي حد ذاتها ليسا إلا زوبعة في فنجان.

والقصة في جوهرها معزوفة حزن بصوت واحد، هو صوت القاصة القلق المتوتر الحزين الناقم على ما حوله وعلى نفسه أيضاً.

إن التأزم القصصي في قصة «بلبلة» مواز لتحول واعتكار لفضاء

النفسي والحسي المتنقل الملموس. وفي سياق هذا الاعتكار، فإن الرؤية اللاقطة تصغر وتضؤل لتصير رؤية مجهرية تصف أدق التاصيل والمظاهر، وتتآزر حاسة البصر «يهرش كالعادة العقدة المرسومة على جنبها.. تلك الدرجة مكسورة.. مع رؤية بانورامية مجهرية، حيث تتحول الأوصاف الايحائية القشيبة «يعجبه حياء الأنثى فيها» إلى أوصاف سلبية تسمرت في مكانها وهي تراه أما فيها يلتوي كاحله وقد ابتل تماماً «وتتعالى القهقهات على الدرج» «ص٢٧». وتتوج القاصة هذا الاحتجاز المشهدي باحتجاز زماني ينحسر فيه الاعجاب إلى استهزاء؛ صورة مشهدية حفزت المشهد القصصي واستدعاء نهاية طبيعية هو التزحلق بالماء النازل من الأعلى يلتوي كاحله في صورة تشع يضحك وقهقهة من عينين شامتين. وشر البلية ما يضحك.

لقد استطاعت القاصة أن تكون أكثر قدرة على السيطرة على المشهد، وأكثر نزوعاً إلى تشخيصه،وتوظيفه والتقاط تفاصيله وأشيائه الدالة على صيانة وتنمية العلائق بين الإنسان والمكان والرغبة المحسوسة في خلق تجانس وتكامل بين المكان الداخلي «الذات» والمكان «الخارجي والموضوع» حيث يظهر مستوى بنيته السطحية جدلية خاصة معفمة بالتوتر والدالة نتيجة الحضور المكثف للطرف الآخر المستلب.

أما قصة «اللوحة» فإن المشهد المتكرر والتماثل تجمع الناس حول الرجل المهم هو أقرب ما يكون الى اللوحة الوصفية فيه إلى المشهد القصصي لوحة وصفية وديكورية جاهزة تحتشد فيها الخصوصية المشهدية والقصصية وتغدو ملصقاً أو وشماً على أديم النص، ومثل هذا المشهد اللوحة لا يقوم إلا بوظيفة ثانوية عرضية.

إن ورود الفعل المضارع «تأملها، يلتفت إلى الرجل» مختلطاً مع الفعل الماضي «سارت الروائح، أقدم أحدهم، انتفض آخر، ضحك الجميع، اقترب من مدير أعماله، تهامس البعض.. رحل صاحب المعالي.. غادر الناس املكان» يظهر أن الفعل الماضي كان من أبرز علامات وأشراط الماضوية للسردية، وأحد المكونات النحوية -الزمنية للحكمي التقيدي بشكل عام، يتوكأ عليه، الاختزال الزمني ويستعاض عن الرؤية بالقصة لهذا السبب «فخاً نحوياً» يربك السرد ويوهن الموقف القصصي، واندساس هذا الفعل في هذه القصة بوتير ماضوية متكررة ينم عن طفولة الوعي القصصي وبساطة منهجه.

وفي غمرة هذا الزمن النحوي الماضوي يفقد الفعل المضارع فاعليته الحضورية؛ زي يفقد هويته الزمنية ويخضع لسيطرة الفعل الماضي مدعماً فاعليته، وتتقمصاً هويته، متأرجحاً بين الحضور والغياب كزمن كوي هجين، ولا يصر ماضياً صرفاً، ولا حاضراً صرفاً.. إن هذه المراوحة المزامنة لا ينتج توتراً وصراعاً بين الزمنين، بسبب هيمنة وضعف الزمن الثاني «المضارع» وخضوعه لوتيرة وسيطرة الزمن الأول الماضي مما يحول بينه وبين التأثير على آلية السرد وأحداث قطع زمني لهذه الآلية.

إن انكسار التوازن «سر صاحب المعالي» يبقى بمثابة اثارة دافعة ودرجة من التوتر، زمناً حياً متحركاً يحفز القارئ بحرية إلى صنع نهاية للقصة، فتنشط وتيرة الحكي كما تنشط وتيرة القول؛ كما يشكل ثنائية زمنية قصصية ضربة بين الزمن الساكن والزمن المتحرك،وبذلك استطاعت القاصة انتصار أن تحقق درامية القصة،وبالتالي درامية الزمن القصصي كنتيجة طبيعية لبروز الفعل وتحرك الاشخاص «غادر الناس المكان» في نهاية القصة في سيطرة حسية مركبة على الفضاء القصصي؛ كانت الرؤية الخارجية بالنسبة لها أخف تكلفة واقرب منالاً من الرؤية الداخلية.

هذه جولة سريعة وقصيرة، حاولت فيها ملامسة نصف قصص المجموعة، تاركاً لأخي القارئ فرصة الاستمتاع أكثر بطل قصص المجموعة كما استمتعت أنا، عله يحلل النصوص بطريقة افضل وبرؤى ابداعية جديدة، والله الموفق.

1- بحوث في الرواية الحديثة ص10 .

الدكتور قاسم أبوعين
بين مخزون المعرفة والسلوك الثقافي

❖ عبدالمجيد جرادات

ضمن منشورات اربد مدينة الثقافة لعام ٢٠٠٧، صدر للدكتور قاسم محمد أبوعيــن، وزير الثقافة الأسبق، كتابُ بعنوان (تطوير معايير للتنظيم الإداري بين المركزية واللامركزية، وزارة التربية والتعليم أنموذجاً) وهو جهد ُ متميّز، يوثق ُ المخزون المعرفي للدكتور أبوعين.

ويعرضُ أنجح السبل التي تعزز مفهوم الابتكار،وتنير الطريق أمام المبدعين،ليتابعوا السير من حيث وصل الرواد والبناة.

أهدى المؤلف كتابه إلى المربين والمديرين، السائرين على طريق الأصــالة بلا انكفاء، والباحثين عن التجدد المتبصر بالمضمون والجوهر بلا تنافر مع الأصالة، ولا انقطاع عنــها، الحريصين على الاتجاه الذاتي المستقل لأمتهم في الإدارة والفكر وشؤون الحياة جميعها.

وفي التقديم، يقول الدكتور أحمد راشد، إن هذا الكتاب، يستند على منهجية البحث العلمي التاريخي، والوصف التحليلي لموضوع، يحتل مكانة بارزة في ميدان التربية والتعــليم، ومن الواضح أن المؤلف، ربط بين أهمية استشراف المستقبل من خلال التفاعل الجاد مع الحاضر، وضرورة المواءمة بين الأصالة بما تمثله من منظومة القيم السائدة في المجتمع، والحداثة بما تستدعيه من فطنة، ترقى إلى مستوى القدرة على متابعة الجهود الحثيثة للاستفادة من أحدث النظريات العلمية عالمياً ومحليا ً، وتوظيفها في خدمة الحركــة التنموية بشقيها الاجتماعي والاقتصادي.

يُعرف الدكتور أبوعين، الإدارة، بأنها عملية تنسيق للجهود والطاقات من أجل تحقيق أهداف المؤسسة، ويرى أن المظهر الحضاري للأمة، يتبلور في ظل الاقتناع بتنظيم الأدوار، وفقا ً لمعادلة تجمع بين مهمة التخطيط، ومراحل التنظيم، بحيث تلتقي الإجراءات التنفيذية مع مقومات الرقابة الذاتية، وعندما ترتكز الأسس التربوية على هذه المفاهيم، فإن ميــول النشء، تتجه تلقائيا ً نحو التزوّد بأدوات المعرفة، واكتساب أرقي المهارات، خصوصا ً وأن ثقافة الإنتاج، باتت تستند على ركيزتين، تتمثل الأولى، بتفعيل دور المشاركة في رســم السياسات وصنع القرارات، ومن المتفق عليه أن هذا الأسلوب، يوضّح الرؤية التي تضــع الجميع أمام مسؤولياتهم، أما الركيزة الثانية، فهي تتلخص بمبدأ التنافس الإيجابي أثناء تأدية المهام والواجبات، والتقليل من مظاهر الروتين، ثم الحد من التداخل بين مختلف الشرائح والفعاليات، وكل ذلك من أجل مضاعفة الإنجازات، وهذا ما تقتضيه استحقاقات المرحلة، ويتطلبه الموقف المستقبلي للجماعات والدولة على حد سواء.

وبناء على توجهات وزارة التربية والتعليم الهادفة إلى إعادة النظر في تنظيمها، وإجراء حركة إصلاح تربوية شاملة، استجابة لتوصيات المؤتمر الوطني الأول للتطوير التربوي (أيلول ١٩٨٧)، وما ترتب عليه من خطط وبرامج، تنسجم مع فكرة التحـّول من نمــط المركزية الإدارية، إلى المنهجية اللامركزية، وتفويض الصلاحيات، وتحديث التشريعات من قوانين وأنظمة لتساير روح العصر، فقد وضع الدكتور أبوعين إجابات دقيقة حول المعايير المعتمدة للتنظيم الإداري في المؤسسات التربوية، وتلك التي تمتلك رؤية للمواكبة، وتجسّد المنافسة، سعياً لضمان شروط التميّز في الأداء، وُيمكن تلخيص استنتاجاته على النحــو التالي:

أولا : تم استعراض ومقارنة مبادئ التنظيم في أشهر النظريات والتطبيقات الغربية واليابان والفكر الإداري الإسلامي، حيث توقف المؤلف عند المنطق الفلسفي في هذه النظريــات، مشيرا ًإلى أن التنظيم بحد ذاته، يعكس فلسفة الفكر الإداري الذي ينبثق عنه، كما أن الإدارة تعكس فلسفة الحكم وأهدافه، لأنها التطبيق العملي التفصيلي لكل المراحل والأهداف .

ثانيا :ً كان هنالك تركيز عُلى نظرية العلاقات الإنسانية، والتي جاءت مغايرة لفكرة المدرسة التقليدية أو الكلاسيكية، بما هي عليه من نظم لا تحترم في جوهرها كينونة الفرد، فهي تهمل عواطفه ومشاعره، لأنها تأخذ بالمتغيرات الاقتصادية دون سواها، في حــين أن النظريــة الإنسانية، تهتم بتوفير الحوافز التي توفر حس انتماء الفرد لبيئته الاجتماعية، بعد أن يتــأثر بآرائها، ويؤمن بمعتقداتها، ومن المعلوم بأن هذا الجانب من التفاعل، يؤدي لتطوير أساليب القيادة وحسن الإشراف، والاهتمام بالمشاكل العامة والاجتماعية والأسرية، وُيثري الوعي العام،والذي يؤدي للتحصّن، ليكون التماسك،وآنذاك، يتجلّى الحديث عن ثقافة المشاركة ومضاعفة الإنتاجية التي تقوّي الروح المعنوية، وتبعث على الاعتزاز بالهوية الوطنية.

ثالثا :ً تم التأكيد على أن الإدارة الإسلامية، تستند على التدرج الرئاسي في إطار وحــدة القيادة والتوجيه، بما يتطلبه من أهمية اكتساب المعارف والخبرات، والجميل في هذا التدرج أنه لا يستند على المفهوم الطبقي أو إساءة استخدام السلطة، ذلك لأن العمل في الإسلام عبادة وفريضة عامة، ومصدر القيمة الإنسانية، وأساس التقدم، ومن خلاله، يتفاوت الناس بمستوى عطائهم، وقدراتهم، ونضوج خبراتهم.

رابعا :ً بين وحدة الهدف، وتفويض الصلاحيات، تبرز مظاهر الالتزام بما هو عليه من ميل

تلقائي لتجسيد حسن الانتماء للمؤسسة، وفي هذه الأثناء، لابد من العمل بسياسة الأبواب المفتوحة، حتى يكون التشاور البناء، والتكاتف نحو إنجاز المهام أو الأهداف المنشودة.

ُيشير الدكتور أبو عين، إلى أن خط السلطة ونطاق الإشراف مبدآن تقليديان، والعلاقة بينهما عكسية، إذ كلما قصر خط السلطة، اتسع نطاق الإشراف المتمثل في عدد الوحــدات والوظائف والأفراد الذين يقعون في دائرة إشراف رئيس واحد، وطالت خطوط الاتصال مع ما تتطلبه من جهد ووقت، خصوصا ً في المؤسسات الكبيرة، وهذا ما ُيبرز الوجه الإيجابي لمنح الصلاحيات، وتطبيق نظم اللامركزية، ومن المتفق عليه أن هذا الأسلوب، ُيسهم بتزويد طواقم العمل في الإدارة الوسطى بالكثير من المرونة، وتبعاً لذلك،ُيمكن التعـّرف على أصحاب الإبداعات، الذين يشكلون قيادات واعدة، بعد أن تتحقق للمؤسسات جملة فوائد،أهمها إمكانية الحصول على بيانات دقيقة، بعد تحليلها، وخضوعها لتسلسل خطوات التقييم الموضوعي، وهنا تتهيأ الظروف لاتخاذ القرارات الحكيمة والرشيدة .

ُيستدل مما خلص إليه الدكتور قاسم محمد أبوعين في كتابه الجديد،على أن الثقافة العربية منفتحة على مختلف أبواب المعرفة، وهو يرى أن منظومة القيم الفكرية المستمدة من أصالة هذه الأمة، وتعاليم دينها الحنيف، تستطيع التأثير في بلورة السلوك الاجتماعي الذي يُقبل على التنافس من أجل إحداث الأفعال التي تحقق الترابط والتوافق في الحقول العلمية والتقنية،إلى جانب مواصلة الجهود للنهوض بالفكر الاقتصادي الذي يعُزز الحركة الإنتاجية في المجالات الصناعية والتكنولوجية، معتبرا ًأن الارتقاء بالعملية التربوية، ُيشكل حجر الأساس في حركة التطور والبناء.

كاتب أردني

مسرحية كلمات متقاطعة

❖ محمد يوسف نصار

مقدمة ذهنية:

تطور المسرح في النصف الأول من القرن الماضي في شكله وأسلوبه بعد المذهب الرمزي والمسرحية الهادفة جاء الذهب السيريالي وأتى مؤلفون مثل:

- ستراند بيرج وبيرانديللو

بشخصياتهم المحيرة وعالمهم الكامن تحت الواقع وأعد بريخت مسرحه الملحمي وهزت الطليعة أركان المسرح وأصبح كل شيء ممكن حتى مسرحيات بيكيت ويونيسكو المضادة.

حل المسرح الأدبي محل التدفق الكبير الذي يدعى الآن المسرح الكامل الذي كان إسمه المسرح فقط نتيجة لإعطاء النص المكان الأول.

طالب المخرجون بالسيناريو بدلا من النص حتى يخلقوا بأنفسهم مجموعة مسرحية وعندما أنزلت الكلمة من على عرشها لصالح طرق تعبير أخرى ترك المخطوط مكانه للمقطوعة الموسيقية والقيادة المثيرة إلى الإيقاع والقوة الصوتية والضوئية في مجموع لا يغلب غليه النص ومن الآن فصاعدا ستعتبر فنون الشعر شيئا عتيقا.

كل ذلك من أجل خلق أساليب تعبيرية أكثر قربا إلى النفس البشرية وأقرب تعبيرا عن أوضاع المجتمع ولهذا برزت مفاهيم مثل: التجريب، ومفاهيم حداثية مثل: الحداثة، وما بعد الحداثة، وما بعد بعد الحداثة.

وأدخلت أيضا مفاهيم ساهمت في تغيير شكل المسرح وطبيعته مثل العولمة والعالمية ووسائلها المتمثلة في الإنترنت والفضائيات والهاتف المحمول وغيرها.

وهناك فرق طبقت في عروضها تلك المفاهيم إذ قامت بتحويل أحداث ووقائع وأفكار وهواجس وخواطر وروايات إلى فعل مسرحي والممثلون فيها إعتمدوا على تدريبات جسدية وحركات إستعراضية كان لها الأثر الكبير في تفجير إمكانيات تلك النصوص المسرحية وتفجير طاقات الممثلين مستندين في ذلك إلى مفاهيم الرواد الأوائل.

ثانيا: دراسة عامة لعناصر عرض ((حروف متقاطعة)) التي تمثلت في مقومات بناء العرض المسرحي في تجربة المخرج الرفاعي وهي على النحو الاتي:

١-النص والعناصر التقنية.
٢-المخرج والممثلون.
٣-الجمهور.

-١النص والعناصر التقنية:

نص العرض يقوم على وحدة العرض الفني المعروض وقدرة المبدع المخرج المؤلف على كيفية اختيار وترتيب المشاهد بصورة منطقية في صفحات إبداعية، تتصارع في سيناريو النص مع حركات الممثلين المشفوعة بالفضاء العام للخشبة، ومحتوياتها من موسيقى وإضاءة وملابس ومكياج وإكسسوارات...

هذه العناصر لعبت دورا رئيسيا في تشكيل العرض المسرحي من حيث إرتباطها بشكل حي مع الأحداث كأجزاء لا تتجزأ، فهذه العناصر هي أفكار تتحرك على خشبة المسرح تؤكد

الفكرة تارة، وتارة تفسرها ولا تقل أهميتها عن أهمية التمثيل التي حملت أفكار النص في تأكيد رؤية المخرج المؤلف، فالإكسسوارات ومنها (اللوكس اليدوي) على سبيل المثال جزء من الفكرة وكذلك (أنتين الراديو) جزء من الفكرة التي تمثلت في حيرة الإنسان المقهور المهزوم ومأزوم في نفس الوقت، مثلما هي الشخصيات عبارة عن أفكار غير محددة لمقومات فيزيائية وفسيولوجية وسيكولوجية غير محددة الجنس (ذكر أو أنثى) لكنها تمتلك قدرات جسدية عالية لأنها تعتمد على حركات الممثلين في تفسير الحدث فنيا وعلى قدرة التأثير المصاحبة لعناصر العرض الأخرى.

أيضا للموسيقى والمكياج والإضاءة وغيرها من العناصر الثانوية لغتها في التعبير المكمل للفعل المجسد فوق الخشبة.

ففي هذه العناصر ثورة قادها المخرج الرفاعي على شكل العرض وأداء الممثلين وعلى العناصر الجمالية، فقدم عرضه النموذج بصورة فنية هندسية إبداعية بمختلف أضلاع العرض التي أولها النص.

مره أخرى.. النص والفكر:

شرح نص العرض صراع الإنسان المهزوم والمقهور المأزوم مع نفسه ومع الإنسان الحائر في مستويات الصراع البشري المتعددة.

النص هو رؤية المخرج في العرض، فهناك تمازج وظيفي بين النص والرؤية ونكاد نجزم بأن النص هو رؤية المخرج مجسدة بإمكاناتها الفنية في عرض حي يعتمد على قدرات الممثلين الجسدية في التعبير من خلال حركاتهم وأصواتهم وإشاراتهم، والرموز التي إستخدموها (مثل اللوكس اليدوي والأنتين والمؤثرات الصوتية والموسيقية) كلها إشارات تدل على مغزى النص المتمثلة في فوضى الحياة التي يعيشها الإنسان المقهور في هذا الوجود الحائر المأزوم، أخلاقيا وسياسيا وإجتماعيا، يفكر في مبررات هذا الصراع.. هو ضائع بين ما يسمعه من وسائل الإعلام المختلفة عن دربه لا يجد مبررات منطقية بل يجد عبثا يقود إلى اللا شيء واللا شيء نهاية.

في هذا العرض يبحث المؤلف المخرج عن بقعة ضوء ترشده إلى سبب هذا الانهيار الأخلاقي، فلا يجد إلا الحيرة، يفكر في الأمل ولكن تطمس عيناه تلك الصراعات الإنسانية، التي تكبر يوما بعد يوم فوق هذه الكرة الرملية المائية الملتهبة، التي صنعت هذا الإنسان الحائر وسط هذه الصراعات التي لا يجد لها مبررا.

صراع الإنسان مع الإنسان المقهور وصراعه مع حيرته ورغباته ونوازعه وعواطفه، التي يبحث من خلالها عن إنسانيته، فلا يجد إلا اللون القاتم في إنارة واعية لمدلول الحدث المعروض فوق خشبة المسرح، ولا يجد أيضا إجابة أو مبرر لأن المعنى كما يقول المخرج المؤلف في ذهن الشاعر..

إذن ما هي الحقيقة.. أنا لا أخشى الحقيقة وأنا كذلك لا أبحث عنها فهي هنا وهناك واضحة لا تحتاج إلى بحث...

ولكننا نجدها حيث نريد ونتعامى عنها حين نريد..

هذا هو النص وهذه هي الرؤية

-٢المخرج والممثلون:

الإخراج والتمثيل هما الوجه الآخر المقابل والمتوافق مع أفكار النص والرؤية، ممثلون شباب يمتلكون طاقات تعبيرية جيدة على مستوى الصوت والجسد، وقدرات تعبيرية إيمائية متوافقة بصورة منسجمة ومتناغمة مع عناصر اللعبة في توقيت غاية في الدقة في الفعل ورد الفعل.

أبدع الممثل من خلال المخرج نفسه، صاحب التجربة الفنية، فقدم رؤية مدروسة على مستوى عناصر عرضه، فصنع من الممثل أداء إبداعيا موازيا للنص والرؤية تنم عن وعي إخراجي.

فقدم ممثليه كأنهم أصحاب تجربة غنية فكان الممثل هو سيد العرض على الرغم من قصر تجربته وهذا ما يحسب للمخرج الرفاعي مبدع العرض.

كل تلك القدرات ترجمها بمشاهد تمثيلية وقدرات تعبيرية صحيحة تعبر عن حالة (التوهان) التي يعيشها إنسان هذا القرن وسط هذه الصراعات اللاإنسانية وكأنها تؤكد الحالة العامة من العرض المتمثلة في الإنسان المأزوم على كل المستويات الاجتماعية والسياسية والأخلاقية.

فوجدنا كل العناصر المساعدة في خدمة الممثل وكأنها مفاتيح للممثل ومساعدة على إستمرار فعل الممثل في المعايشة للحالة العامة وللفعل الإنساني المستمر.

هنا نستطيع القول ان من مهام المخرج المسؤول رفد الحركة المسرحية بكوادر شابه مدربه نظريا وعمليا، وهذا الهدف ما اكده الرفاعي في هذه التجربة وفي تجارب سابقة قدم على سبيل المثال لا الحصر الفنانه صبا مبارك والفنان احمد العمري وغيرهم واليوم يقدم المجموعة كاملة للمسرح الاردني.

ثالثا: من مقومات بناء العرض المسرحي في

تجربة الرفاعي.

(الجمهور وردود الافعال)

من راقب الصالة يرى الاعجاب قبل الانبهار على وجوه المشاهدين من الدقة الفنية وفضاء الخشبه (السينوغرافيا).

العرض طرق بقوة عقل المشاهد قبل عيناه طرق فكره من خلال مستويات الصراع التي تمثلت في اداء الممثلين في مواقفهم الحائرة التي تدل على الانهزامية. وطرقت عيناه من خلال الصور المشهدية ودقة تنفيذ عناصر العرض وتناغمها مع التمثيل، فكان المشاهد دائم النظر الى فضاء الخشبة التي حملت كل تلك العناصر بصوره منسجمة، وقدمها في لوحة فنية انسانية رسم خطوطها المخرج في ابداع. وشكل الوانها في هذا التمازج المتناغم لعناصر العرض.

ومن ثم شارك الجمهور الممثل بهذه الاحاسيس الحائرة فكان هو الاخر حائرا بين سينوغرافيا العرض واداء الممثلين وكأن حال المشاهد يتسائل:

كيف استطاع المخرج ان يناغم بين التجسيد وبين سيناريو النص وبين عناصر العرض الاخرى وبين اخراج المغزى العام من العرض المتمثل في قهر الانسان المعاصر وانهزاميته.

هذه الرؤية وهذا التساؤل اضاف الى المشاهد متعة بصرية وفكريه مما قيد المشاهد بهذا العرض حتى نهايته، واصبح الجمهور عنصرا مشاركا باحاسيسه المتمازجة مع احاسيس ودفْ الجو العام، فاصبح يعاني كما يعاني الممثل حالة التوهان والشرود.

فكانت تحية الجمهور لهذا العرض من خلال الانبهار العام لهذه الصور المتناغمة .

لهذا وذاك صفق لها الجمهور بعد الصمت.

العرض بين عالمية الفعل وعولمته

ان الاخراج المسرحي هو فن حياة النص على الخشبه ولان الحياة تتسم بالتطور، ولان التطور مرتهن بالمغامرة ولأن المغامرة تنطلق من رفض الموجود وان الرفض يستهدف التغيير، وان التغيير هو احلال غير الموجود، محل الموجود وان هذا الاحلال يأتي عبر محاولات عملية وأن هذه المحاولات ما هي الا التجريب بعينه وما هي أيضا إلا الحداثة وما بعد الحداثة وما بعد بعد الحداثة، وان هذه المحاولات تتقارب كثيراً مع مفاهيم اصبحت تتداول يوما بعد يوم تكبر مع حجم التداول، فكان على المخرج ان يخط عرضه بخطوط تصل الى الآخر العالمي من خلال عالمية الفعل وعولمته. وعليه فان محاولات تقديم العروض المسرحية تبدلت وتغيرت بحكم ظروف العصر واصبحنا نشاهد ونقرأ عروضاً تنتمي ولا تنتمي الى تيارات فنية تحت تلك المفاهيم التي اشرنا اليها. ان حركة المسرح في العالم حركه متغيرة وان هذا العرض من العروض المرنه التي تتواكب مع تغيرات العصر ومتطلباته واختلف في مضمونه وشكله اختلافا جذريا عما تعرفنا عليه سابقا. وهذا ما اشاد به بعض النقاد العالميين في مهرجان ايطاليا المسرحي حيث قدم العمل حول اهمية هذا العرض بهذا الشكل لهذا الجمهور العالمي، الذي لا يعرف اللغة العربية وان لغتها الجسدية وتعبيرات ممثليها وتقنية العرض نقلتها من كيانها المحلي الى عالميتا حيث استقبلها الجمهور الايطالي استقبالا حسن.

وعليه يمكن الحديث حول بعض اهم القواعد في العروض المسرحية التي لا ينبغي التخلي عنها منها:

التجديد بما يتوافق مع حركات التغيير في العالم (التجريب، الحداثة، مابعد الحداثة، ما بعد بعد الحداثة) ومن ثم لا بد ان يتوافق مع ثقافة العصر الايديولوجية والفنية).

أن يشتمل النص والعرض على:

الصراع الانساني (الداخلي والخارجي) الصراع هو جوهر الفعل. والعرض المسرحي الذي يخلو من الصراع هو بالضرورة هو عرض رديء والشخصيه المسرحية التي لا تنمو في الابداع على مستوى النص والعرض هي الاخرة ردئيه.

والمضامين والرؤية الفنية التي لا تحمل ثقافة العصر واهتماماته هي بالضرورة عروض ردئية.

العشوائية في العروض غير المدروسة التي نشاهدها تحت ذريعة الحداثه هي عروض مرفوضه يجب محاربتها لانها تخلو من الابداع المدروس التي تؤهل صاحبها الاستمرار.

هذه مسلمات يجب ان تكون شعار لكل مبدع مسرحي قادم، فالعمل لا بد وان يحمل الجديد في عناصر العرض وان يشق طريقه الى مصاف العروض العربية والعالمية فكان هذا العرض (كلمات متقاطعه) عرض ابداعي يزاحم بقوة تلك العروض العالمية في شكله ومضامينه الإنسانية، التي وصلت الى الآخر العالمي سيما وأن هذا العرض قدم في مهرجان مسرحي إيطالي، وتواصلت معه الجماهير العالمية . عرض امتلك مقومات ابداعاته العالمية من خلال سينوغرافيا العرض واداء المشاركين العفوي في ابداعاتهم المتكررة مع كل مشهد من مشاهد العرض.

هذا العرض يستحق ان يكون من العروض العالمية لانه يحمل مقوماته العالمية في داخله.

أكاديمي أردني

AFKAR

أفكار

الشريط الثقافي

اعـداد: انتصار عباس

❖ اعداد:انتصار عباس

تنوعت مضامين الفعاليات

والأنشطة التي استهدفها المشهد الثقافي الأردني، واستفاض بها، فجاءت مكملة لما قبلها، شاملة لكافة فنون الإبداع ومنفتحة على كل ما هو جديد ومبدع من شأنه النهوض بالعمل الثقافي، والارتقاء به، فكان منها:

برامج وأنشطة

أقيم في المركز الثقافي الملكي مؤتمر صحفي تم فيه استعراض فيه خطط وبرامج المركز الثقافي لعام ٢٠١٠، حيث اكد وزير الثقافة الاستاذ نبيه شقم على أن الوزارة ماضية في تقديم رؤى جديدة من شأنها النهوض بصناعة الثقافة، مشيراً إلى أمله في أن تشكل خطة المركز اضافة جديدة ومكملة للحراك الثقافي، حيث أن المركز يشكل معلماً بارزاً من معالم الثقافة الأردنية ونافذة مهمة للتفاعل الإنساني، مشيراً إلى أن الوزارة قامت على تشكيل لجان متعددة لوضع خطة شاملة للنشاطات التي ستقوم بها، وجاءت كلمة مدير المركز الثقافي الملكي الاستاذ محمد أبو سماقة مؤشرة إلى خصوصية القطاع الثقافي الأردني ودوره في تعزيزك التنمية الوطنية، حيث جادت خطة المركز لتشمل:التنمية الثقافية للمسرح الأردني، والتي جاءت بهدف تفعيل الحركة المسرحية الأردنية وتنمية الذائقة الفنية لدى المتلقي.

وجاء البرنامج بهدف تفعيل الحوار النقدي بين الفنانين الأردنيين والجمهور حول مختلف انواع الفنون التشكيلية من رسم ونحت وتصوير فوتوغرافي اضافة إلى تسليط الضوء على الابداعات واعطاء الفرصة للتقييم النقدي العلمي الموضوعي بأسلوب مبسط وسهل، كذلك تعزيز التواصل بين الفن والجمهور.

معرض الفن التشكيلي: أقيم البرنامج على أساس تفعيل اقامة معارض الفن التشكيلي الفردية والجماعية، بمعدل معرض واحد في الشهر، وتتويج هذه المعارض باقامة ملتقى الفن التشكيلي.

برنامج البيانو: يقوم هذا البرنامج على استضافة عازفي بيانو، لعزف مقطوعات بمعدل ساعتين يومياً أيام الأحد والثلاثاء والخميس وذلك لدعم الفنان الأردني.

الأفلام الوثائقية وتلفزيون المركز: يقوم هذا البرنامج

على تفعيل قسم الاستديو التلفزيوني وقسم الاستقبال في المركز، حيث تبث الفعاليات بشكل مباشر من المركز للزوار، وتركز المواد الفلمية المعروضة على النشاطات الثقافية والفنية التي ينتجها المركز، إضافة إلى نشاطات الوزارة، كما تستعرض الافلام الوثائقية تاريخ الدولة الأردنية ودور الهاشميين الريادي.

العروض السينمائية: جاء هذا البرنامج ليقدم عروضاً لافلام تتناول موضوعات اجتماعية وثقافية وفكرية وسياسية، ويتبع عرض الفيلم جلسة لعرض الفيلم، ومناقشة للفيلم الاعلاميين والمختصين والجمهور.

الأيام الثقافية في المحافظات: وهذا البرنامج يؤكد على دور المركز الثقافي الملكي في ربط العاصمة بالاطراف، وتقديم المبدعين والمثقفين الأردنيين في المحافظات للرأي العام.

ورش العمل المتخصصة: وجاء هذا البرنامج ليقدم سلسلة من ورش العمل المتخصصة التي تناقش أبرز القضايا والجوانب الثقافية والاقتصادية والفنية.

كاتب وكتاب: وتم تفعيل هذا البرنامج لمناقشة الانتاجات والابداعات الجديدة للمثقفين الأردنيين عبر إقامة حفلات توقيع الكتب، والقراءات النقدية لكتاب الشهر.

حوارات: ويقوم هذا البرنامج على استضافة المثقفين، والمفكرين، والاعلاميين والسياسيين في حوار مفتوح مع الحضور حيث تطرح فكرة تبحث في آخر المستجدات على الساحة الثقافية والاقتصادية والسياسية.

أمسيات رمضانية: وهذا البرنامج يقوم على تفعيل دور المركز خلال الشهر الفضيل، وتقديم فعاليات تتناسب والشهر.

التواصل الثقافي: وجاء هذا البرنامج للمساهمة في تنمية الحياة الثقافية والفكرية والسياسية من خلال التواصل الثقافي والشراكة الحقيقية مع مؤسسات المجتمع المدني والهيئات الثقافية، العربية والاجنبية.

الأمسية الفنية: ويهدف هذا البرنامج إلى إقامة مجموعة من الحفلاتك الفنية لعدد من المطربين والعازفين والفرق الفنية، لدعم الفنان الأردني وتنشيط الحركة الفنية والتعريف بمواقع الأغنية الأردنية، والترويج لها، والتواصل بين الفنانين والجمهور.

مهرجان زهرة المدائن: احتفاءً بالقدس عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٩، وتعزيزاً للمكانة الدينية والتاريخية التي تحتلها المدينة،أقيمت فعاليات حفل افتتاح مهرجان القدس والذي حمل عنوان (زهرة المدائن في الوجدان)، وجاءت الفعاليات التي أقيمت في منتدى الوحدات الثقافي لتشتمل على كلمة وزير الثقافة نبيه شقم القاها مدير المركز الثقافي الملكي الاستاذ محمد أبو سماقة مندوباً عنه، أشار فيها الى المكانة الدينية للمدينة والدور الذي يؤديه الهاشميون، مستعرضاً الفعاليات التي أقيمت بهذه المناسبة، والتي توزعت على محافظات المملكة حوالي ٧٠٠ فعالية، نظمتها وزارة الثقافة وذلك ضمن احتفالية الأردن بالقدس عاصمة الثقافة العربية عام ٢٠٠٩.

والقى نائب رئيس النادي عزت حمزة كلمة أكد فيها على الرعاية المستمرة التي يقدمها الهاشميون للمدينة.

وجاءت كلمة الناطق الاعلامي للمهرجان للتأكيد على البعد الثقافي والتاريخي والحضاري للمدينة، كذلك اشتملت الفعاليات على قراءات شعرية شارك فيها كوكبة من الشعراء وهم: خولة المعاني، د. جعفر معايطة، وإحسان ياسين.

عروض وأفلام

أقامت لجنة السينما في مؤسسة عبدالمجيد شومان عرضاً لفيلم (السيد المتوحد) لمخرج وكاتب السيناريو هارموني كوين، وجاء الفيلم ليقدم شخصيات عاجزة وفاشلة لكنها تصنع المعجزات مما جعل للحياة معنى، حيث

تتقمص هذه الشخصيات، شخصيات لمشاهير رحلت، ومن هذه الشخصيات شارلي شابلن، ومايكل جاكسون، ومارلين مونورو، وبابا روما، وابراهام لينكولن، وغيرهم من الشخصيات الهامة،وجاء عنوان الفيلم مقتبساً من أغنية بنفس العنوان تستعرض الوحدة والحاجة للناس.

وفي دارة الفنون مؤسسة خالد شومان تم عرض فيلم (أنت يا وجيه) للمخرج سمير عبد المسيح كذلك عرض فيلم (دردشة نسائية) للمخرجة هاله جلال، وجاء فيلم (انت يا وجيه) ليقدم حكاية شيوعي يعاني العزلة، والوحدة، وتحمل حكاية الفيلم علاقة الابن بالأب، فيما جاء فيلم دردشة نسائية ليسلط الضوء، على نضال الحركة النسائية، والمطالبة بالمساواة بين المرأة والرجل، ويركز الفيلم على الحركات النسائية، ويطرح التصورات لمعاني حقوق المرأة.

(اصدارات)

اسم الكتاب: ظواهر أسلوبية في القرآن الكريم (التركيب والرسم والايقاع)
اسم المؤلف: د. عمر عتيق
الناشر: عالم الكتب الحديث
سنة النشر: ٢٠١٠
عدد الصفحات: ٤٦٩ صفحة.

جاء الكتاب ليقدم دراسة ناقشت ثلاث ظواهر اسلوبية في القرآن الكريم، وزعت على ثلاث مستويات وشملت: ظواهر أسلوبية في المستوى التركيبي والتي تمثلت بالكشف عن أسرار التفاعل بين السياق والبدائل اللغوية المتغيرة في التراكيب النحوية المتماثلة، والظواهر الاسلوبية في المستوى الكتابي ويسعى هذا البحث إلى تقعيد الرسم العثماني يخرج من الرسم الاملائي القياسي والكشف عن قصور آراء القدماء والمحدثين في هذا المضمار، وجاء المستوى الثالث ليقدم ظواهر ايقاعية في الفواصل القرآنية، حيث فرق البحث بين ايقاع الفاصلة القرآنية من جهة، وايقاع السجع من جهة أخرى، وقدم تسعة أنواع ايقاعية غير مسبوقة في الدراسات القرآنية، كذلك قدم رؤية جديدة في الدراسة الايقاعية والتي تتمثل بابراز الأثر الإيقاعي للروابط والسلاسل الايقاعية، وتتمثل أهمية الدراسة في توظيف علم الاسلوب للكشف عن بعض كنوز القرآن الكريم من حيث بلاغة التركيب القرآني، وعلاقة الرسم العثماني بالمعنى، وايقاع الفواصل القرآنية، وهدفت الدراسة إلى تحقيق حزمة من الأهداف والتي تمثلت برصد بلاغة التراكيب القرآنية التي تختلف فيها اللفظة الواحدة، وتعليل اختلافها من موضع إلى آخر وفق مقتضيات السياق الذي يقتضي لفظة دون غيرها من الألفاظ المناظرة لها، كما هدفت الدراسة إلى ابراز ظاهرة الملازمة النحوية في التراكيب القرآنية اذ يقع التلازم بين الفعل والفاعل أو بين الفعل والمفعول به أو بين النعت والمنعوت، وقد اعتمد الدارس على العلاقة بين معاني المادتين اللغويتين للطرفين المتلازمين من جهة، والسياق من جهة أخرى وذلك بهدف الكشف عن القيمة الدلالية للملازمة بين الاطراف النحوية، ففي ظواهر الرسم العثماني سعى البحث إلى تقصد الرسم العثماني وفق معايير صوتية ودلالية وايقاعية، حيث رد البحث على افتراءات الذين زعموا أن الصحابة لم يتقنوا كتابة القرآن الكريم.

وفي مجال الظواهر الأسلوبية في المستوى الايقاعي سعى البحث إلى نفي العلاقة بين ايقاع الفاصلة القرآنية من جهة وفن السجع في النثر والقافية في الشعر من جهة أخرى. وجاء الكتاب في ثلاثة أبواب وثلاثة فصول.

قاصة اردنية